CAHIERS DU CINÉMA



58 ★ REVUE MENSUELLE DU CINÉMA • AVRIL 1956 ★ 58

NOTRE COUVERTURE



Anna Magnani dans *La Rose Tatouée* de Daniel Mann d'après la pièce de Tennessee Williams.

On sait que pour son extraordinaire interprétation, aux côtés de Burt Lancaster, du rôle de *Serafina, qui* avait été conçu pour elle par Tennessee Williams, Anna Magnani vient de remporter l'Oscar 1956.

Ce film à la fois comique, pathétique et d'un réalisme savoureux offre à celle que révéla Roberto Rossellini le plus beau rôle de sa carrière. (PARAMOUNT)

NUIT ET BROUILLARD

Au moment de mettre sous presse nous apprenons la scandaleuse mesure dont *Nuit et Brouillard,* sélectionné pour le Festival de Cannes, vient d'être l'objet. Nous y reviendrons dans notre prochain numéro.

Ne manquez pas, page 33 de prendre **LE CONSEIL DES DIX.**

Cahiers du Cinéma

AVRIL 1956 TOME X N° 58

SOMMAIRE



Les Films



✶

CAHIERS DU CINEMA, revue mensuelle du Cinéma et du Télé-cinéma, 146, Champs-Elysées, PARIS (8e) - Elysées 05-38 - *Rédacteurs en chef :* André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze et Lo Duca.
Directeur-gérant : L. Keigel.

ÉDITORIAL

Il y a cinq ans exactement, en avril 1951, paraissait le premier numéro des *Cahiers du Cinéma*. Sur son berceau, angoissés et contents, se penchaient ses parents : Bazin, Keigel, Lo Duca, Doniol-Valcroze. Le parrain, Jean George Auriol, n'était plus là, hélas, pour assister au baptême.

L'enfant a grandi. Cinq ans. Pour une revue, c'est beaucoup plus que l'âge de raison. On peut donc considérer que la mue est accomplie. Le vent pourtant reste à la jeunesse. De même qu'Auriol, relançant en 46 sa *Revue du Cinéma*, ne fit appel presque exclusivement qu'à des jeunes, à des nouveaux, nous avons cherché nos rédacteurs hors de la critique établie. Richer, Mayoux, Dorsday, Truffaut, Rivette, Martin, Chabrol, Demonsablon, Lachenay, Acher, Siclier, Bitsch ont fait leurs premières armes ici. La moyenne d'âge doit se situer aux alentours de vingt-cinq ans. La jeunesse paraît toujours un peu suspecte et certains trouvent scandaleuse celle des *Cahiers*. Tant mieux. Scandale en effet que de vouloir discerner le bon cinéma du mauvais, que d'aimer Renoir et Hitchcock, Ophuls et Ray, Welles et Rossellini, Becker et Cocteau, Aldrich et Astruc. Agréable scandale que de n'avoir pas tourné à l'académisme, de n'être pas prisonnier des modes et des mots d'ordre. Réconfortant scandale que de pouvoir feuilleter ces cinquante-huit fascicules en se disant que l'on ne s'est pas beaucoup trompé, que l'on n'est pas passé à côté de ce qui était important, « moderne », prometteur... Scandale notre liberté qui nous permet, de la fantaisie à la rigueur, de voguer avec confiance.

Lecteurs et abonnés, plus nombreux chaque mois, partagent cette confiance et rendent possible cette liberté. Merci à eux qui constituent pour nous une vraie petite famille. Libre, elle aussi : ses lettres font alterner le reproche et le compliment. Un de ces fidèles nous écrit : « Pourquoi ne nous raconteriez-vous pas un jour l'histoire des *Cahiers ?* » Oui, pourquoi pas ? C'est un petit roman édifiant. Nous y penserons pour le n° 60.

LA REDACTION.

COMMENT EST NÉ



"LE MYSTÈRE PICASSO"

par Henri Colpi

Un film exceptionnel, un film qui ne ressemble à aucun autre est né : Le Mystère Picasso. *Il a déjà suscité de nombreux commentaires dont certains fantaisistes. Au moment où ce film va être projeté au Festival de Cannes, puis affronter le public, il nous a paru intéressant d'indiquer dans quelles conditions il a été conçu et réalisé. Son auteur Henri-Georges Clouzot étant absent de Paris, nous nous sommes adressés à Henri Colpi qui a suivi tout le tournage du film et en a assuré le montage.*

Il n'est pas d'usage de porter des jugements sur un film avant sa « sortie »; que l'on permette pourtant à ceux d'entre nous qui ont eu le privilège de voir déjà Le Mystère Picasso *d'exprimer ici notre admiration à Henri-Georges Clouzot pour cette œuvre magistrale qui est aussi le plus saisissant hommage jamais rendu au plus grand peintre de notre temps : Pablo Picasso. — La Rédaction.*

Nice. — Studios de la Victorine. Juillet 1955. Le soleil est brûlant, la mer est bleue. Dans la fraîcheur du plateau D, quelques hommes sont réunis. Le silence règne: Pablo Picasso, torse nu, en short, les jambes incroyablement jeunes et le regard (son regard !) perçant, Pablo Picasso se laisse aller à son imagination devant une toile blanche. Une caméra est braquée sur le châssis qui supporte la toile. Près de l'appareil, Henri-Georges Clouzot, bronzé, attentif, à la fois grave et détendu, serein et soucieux.

Clouzot songe depuis longtemps à « faire quelque chose » avec Picasso, auquel le lie une amitié de vingt ans. Mais *quoi* faire ? Certainement pas un film courant. Certainement pas un film d'art habituel. Non. Aller plus profond, aller au cœur du problème, surprendre l'acte créateur. Mais comment ?

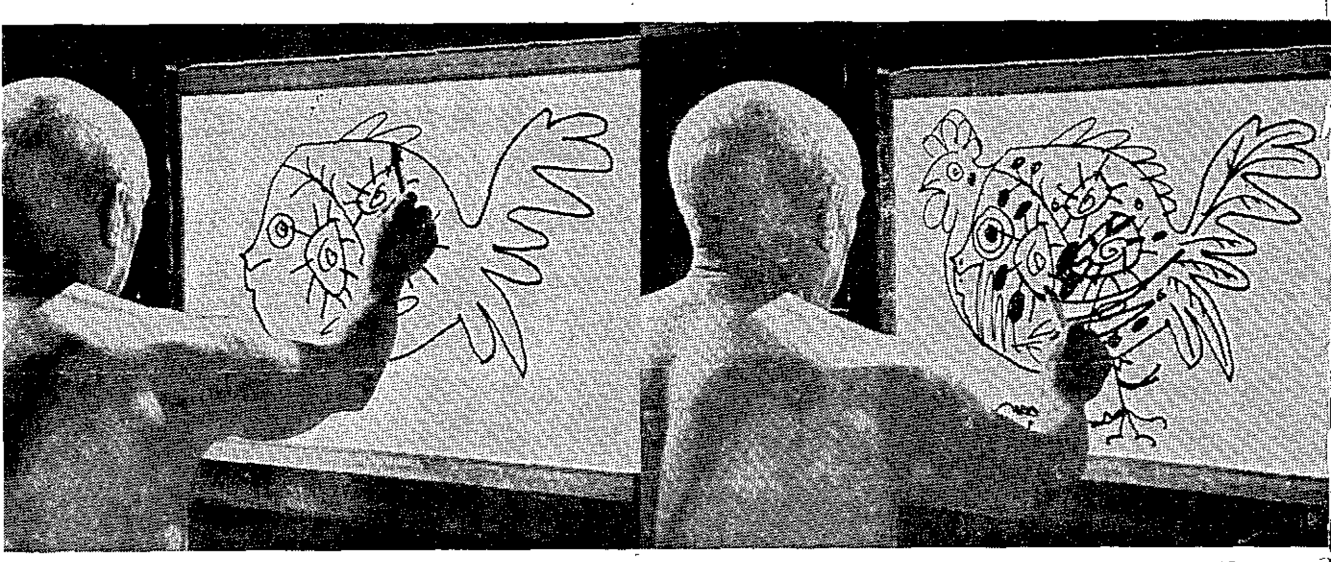
Le hasard intervient. Picasso a reçu d'Amérique des encres spéciales qui traversent le papier. L'idée jaillit : Picasso peindra avec ces encres sur papier, la caméra recueillera instantanément par « transparence » le trait de l'artiste.

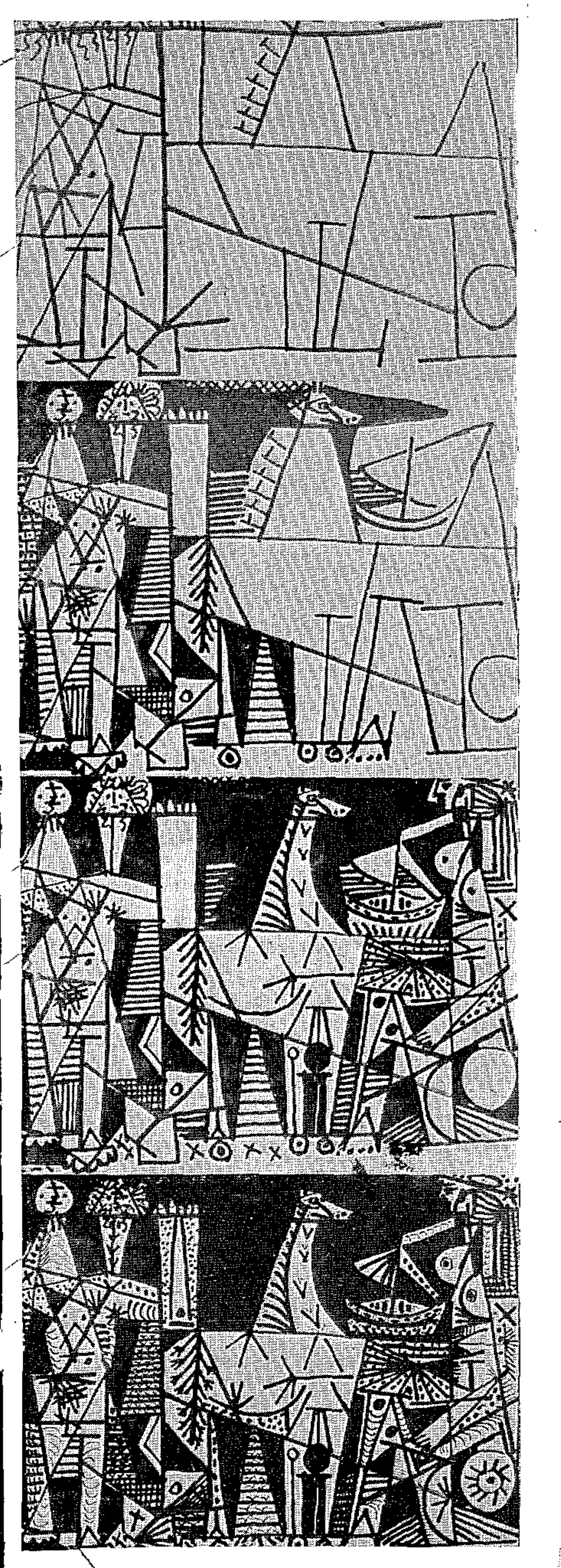
C'est aussitôt la fièvre des essais. Picasso pressent l'utilisation que Clouzot va faire de cette idée : saisir le mystère de la création, capter les secrets du peintre, son travail, sa démarche artistique, son instinct et son vouloir, fixer ses recherches, ses repentirs, ses éclairs. « On donnerait cher, dira Clouzot, pour savoir ce qui s'est passé dans la tête de Rimbaud pendant qu'il écrivait « Le Bateau ivre », dans celle de Mozart pendant qu'il composait « La Symphonie Jupiter... ». Or, poursuit-il, pour savoir ce qui se passe dans la tête d'un peintre, il suffit de suivre sa main. »

SI ON AVAIT FILME REMBRANDT

La première projection demeurera pour ceux qui y ont assisté un souvenir fascinant. Quelques jours auparavant, Picasso avait élaboré une, deux, trois toiles. Féroce, la caméra avait enregistré son travail. Et, maintenant la blancheur de

Le Mystère Picasso d'H.-G. Clouzot (En cinq minutes le bouquet de fleurs devient poisson, puis coq, puis faune).





l'écran se couvrait peu à peu de noir, de couleurs, *restituait intégralement la création* d'un tableau dans une pureté insoupçonnée. Les assistants avaient connu une aubaine extraordinaire : voir, de leurs propres yeux, travailler Picasso. L'écran, lui, supprimait le peintre, abolissait l'élément humain, et offrait le contact direct avec l'œuvre en devenir.

Picasso, que Clouzot interroge : « Alors ? » répond avec sa bonhomie inimitable : « Il y a des fois où je trouve ça très bien, il y a des fois où je me demande ce que ça veut dire. » Puis lorsque la lumière se fait : « Ah ! si le cinéma avait filmé Rembrandt... »

On reprend le tournage avec une ferveur accrue. C'est Claude Renoir qui dirige l'éclairage : « Oh ! le petit-fils d'Auguste Renoir ! » murmura Picasso intimidé le premier jour. Eh oui, c'était le descendant du grand peintre qui inscrivait sur pellicule un peintre parmi les plus grands. Tous les collaborateurs du film, du plus humble au plus important, avaient le sentiment de participer à une *aventure singulière.* « Quand nous serons tous morts, toi et moi et tous, dira Clouzot à Picasso, le film continuera encore à être projeté. »

Le peintre et la caméra sont face à face. Entre eux, les séparant, la toile blanche fixée sur un châssis. La main de Picasso va, vient, trace, équilibre, joue avec les lignes, les formes et les couleurs. La caméra enregistre inexorablement. Mais la virtuosité de Picasso, sa sûreté ahurissante gagnent la partie. Au bout de huit jours de tournage, on se trouve devant une matière cinématographique déjà imposante, et dans laquelle le rebut n'existe pratiquement pas. Or, Clouzot avait l'intention de réaliser un court métrage.

Allons, nous ferons plusieurs courts métrages. Continuons. Les dessins en noir et blanc, les tableaux en couleur se succèdent. La verve de Picasso ne se dément pas. La vitesse de son trait est étonnante. « Personne ne croira que ce n'est pas truqué, que ce n'est pas tourné à l'accéléré. » La pellicule défile pourtant aux 24 images normales. Le compteur marque 150 mètres, 5 minutes, et

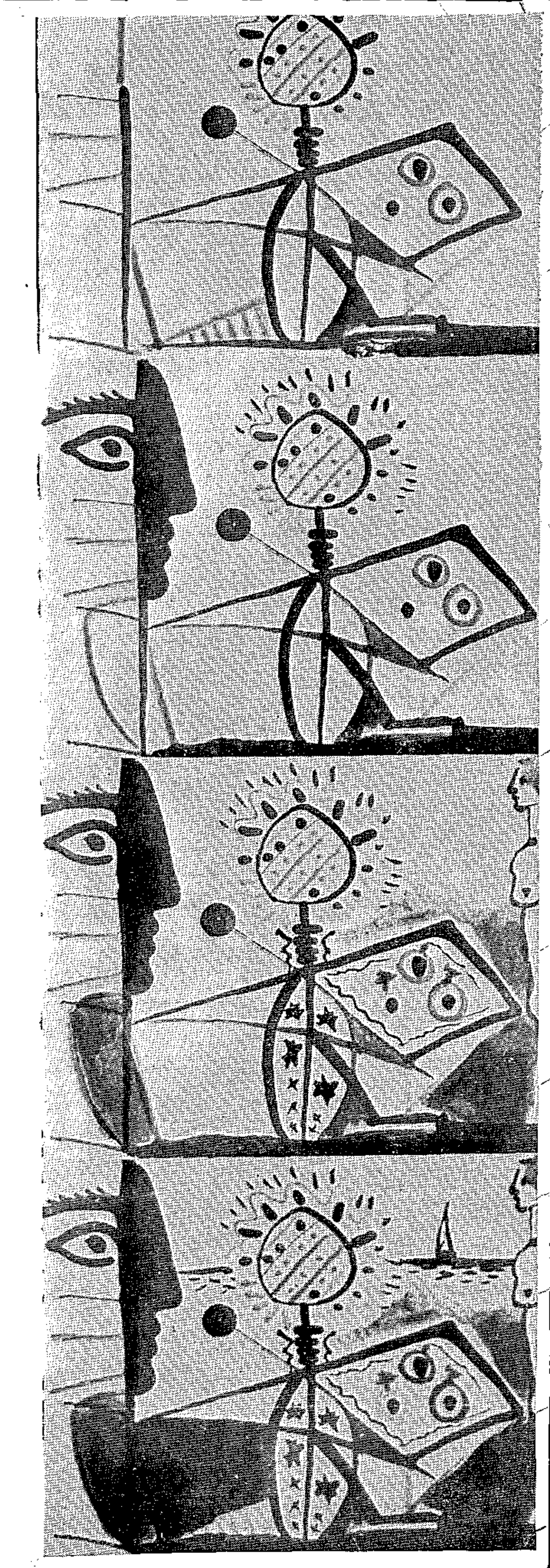
Le Mystère Picasso (Episode « Cheval-Plage »).

dans ce court laps de temps une œuvre est née, s'est développée, a pris son état définitif.

Un jour, Picasso décide de peindre à l'huile. Clouzot réfléchit. L'écran a des exigences de minutage que l'huile ne saurait respecter. Par ailleurs, il ne veut pas se départir de son sujet : capter la création d'un tableau. Et Clouzot invente le deuxième procédé essentiel de son film : Picasso et la caméra se mettent du même côté de la toile. Le peintre attaque son tableau. Après les premières touches, il s'écarte. L'appareil filme cette étape initiale. Le peintre poursuit, puis s'écarte à nouveau. La caméra enregistre. Dix, vingt, cinquante, cent moments du tableau sont ainsi fixés par l'objectif.

Les « rushes » affluent. Le montage s'effectue concurremment avec le tournage. On coupe simplement les temps morts dans les tableaux filmés par « transparence », à savoir lorsque Picasso reprend de l'encre. Pour les tableaux filmés par « progression » on supprime les arrêts de caméra, puis on donne à chaque moment du tableau une durée psychologique et dramatique qui varie de 20 images à 40, ou 60, ou 100, ou davantage. Certaines étapes sont si attachantes qu'on voudrait les immobiliser sur l'écran, les fixer. L'amateur d'art et le collectionneur feront une maladie en voyant disparaître des états qui les auraient grandement satisfaits.

Un problème technique capital se posait. Pendant toute l'élaboration d'une toile le cadrage reste *identique*, ne bouge *jamais*. Pas le moindre plan de coupe. Aucun travelling. Aucun changement d'angle. C'est avec une sorte d' « Arrivée du train en gare de La Ciotat », avec une sorte de pèlerinage aux sources, que Clouzot explorait le domaine de la création artistique. Mais, car il y avait un *mais*, il fallait absolument que les collures soient invisibles lors de la projection des copies standards. Il fallait donc que les collures sur les négatifs soient exactes au millième de millimètre. Une collure approchée produit sur un écran une « saute » appréciable et gênante. Or, certaines bobines présentent jusqu'à 300 collures sans que jamais le cadrage ne change. Depuis soixante ans de cinéma,



Le Mystère Picasso (Episode « Profil-Mer »).

pareil problème ne s'était posé. En effet, la collure n'intervient que pour raccorder deux plans dont les cadrages diffèrent. La « saute » n'apparaît pas puisque personnages et objets ont eux-mêmes subi un *déplacement d'un plan à l'autre.*

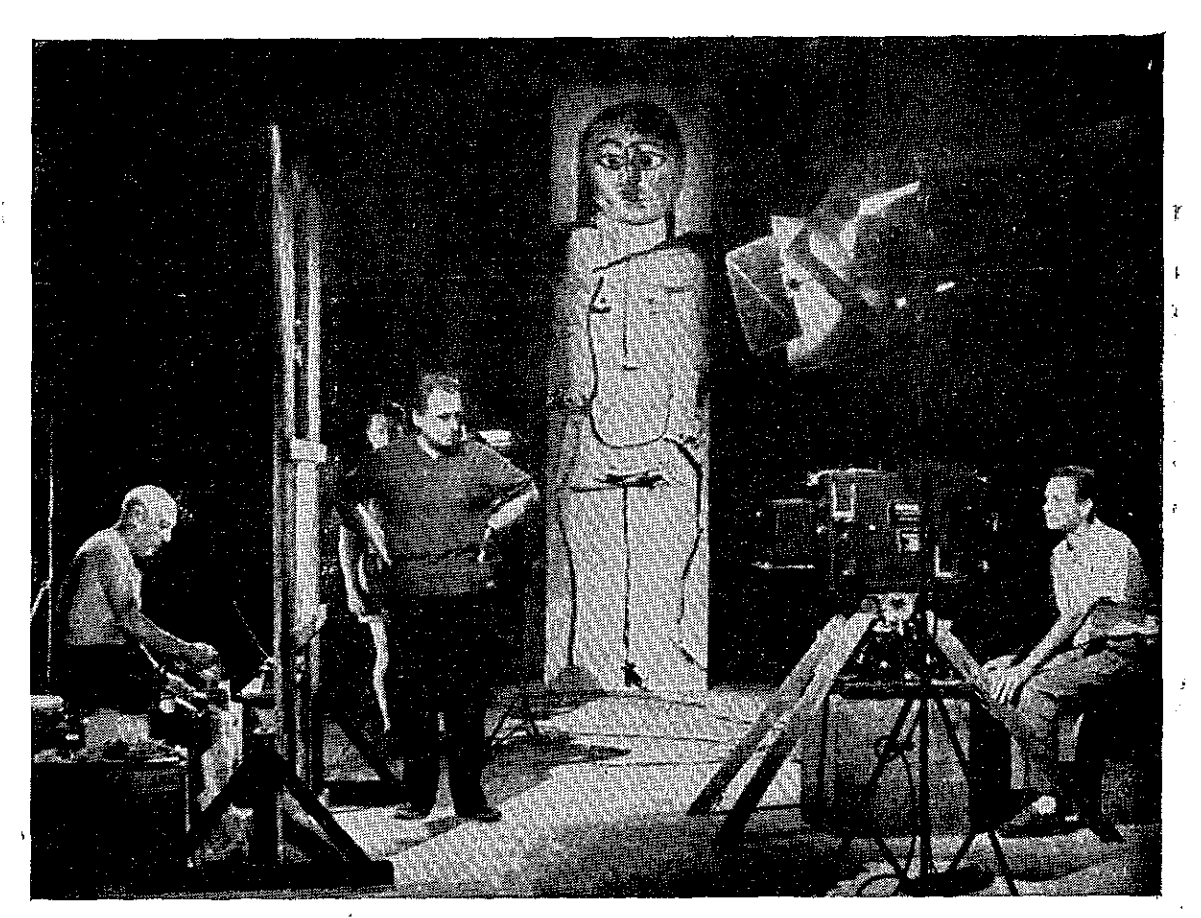
Des essais sont effectués à L.T.C., le laboratoire. Ils confirment que la question exige une solution originale. La plus précise des « presses » est loin d'atteindre ce millième de millimètre *sine qua non*. Un technicien de L.T.C. s'étant rendu aux Etats-Unis, soumet le problème et revient sans solution. « Nous trouverons », affirme le laboratoire. En effet. Après de nombreux tâtonnements, une « colleuse » spéciale est mise au point. Elle pratique des collures non sensibles à la projection. Elle porte à Saint-Cloud le nom de « presse Picasso ».

DE 10 A 90 MINUTES...

Mais voici un tournant du film. La matière montée atteint maintenant une heure de projection. Et l'aventure picturale qui se déroule sous nos yeux apparaît d'un intérêt *prodigieux. Ce serait une erreur* que de la fragmenter en courts métrages. Tout y perdrait et la force d'authenticité et le charme magique qui se dégagent de la projection. Mais n'est-ce pas trop long ? Le public supportera-t-il un long métrage ainsi conçu ? Le parti de Clouzot est déjà pris. Il supprime, la mort dans l'âme, quelques tableaux. Avec le sens aigu de la construction cinématographique qui le caractérise, il organise un ordonnancement de la succession des toiles. Il décide d'ajouter deux bobines en cinémascope. Il imagine d'inclure une séquence de repos pour le spectateur : elle expliquera la « règle du jeu », montrera comment s'effectuaient les prises de vues à la Victorine. On verra Picasso peindre, on verra le châssis, la toile, Clouzot et Renoir près de la caméra, le personnel du plateau. On entendra, grâce au son enregistré par Antoine Archimbaud et William Sivell, le bruit du pinceau, les voix des protagonistes, les « moteur » et les « coupez ».

Le Cinémascope donne naissance à des toiles remarquables, « nus », « toreros blessés ». Picasso s'est attaqué à une vaste composition, « La Plage de la Garoupe ». Huit journées entières, il s'acharnera sur le tableau, le reprenant, effaçant, recommençant. « Ça va mal, dira-t-il, ça va très mal. » Il essaie de coller des morceaux de papier, puis il arrache tout. C'est une lutte incessante entre l'intention de l'artiste et la résistance de la matière. Paradoxalement ce sera un des clous du film. Les dix minutes finales de projection témoigneront que Picasso ne travaille pas toujours dans la virtuosité. C'est cela aussi qu'il convenait de montrer : « la vérité surprise au fond du puits », l'effort, l'échec possible.

Le montage des images s'achève. Le film prend sa durée définitive : 1 h. 25. Il pourrait tout aussi bien se poursuivre pendant des heures : « Au bout de quelques minutes, dira Jacques Prévert, toute notion de temps est abolie. » L'attrait reste constant. Il est notoire qu'après un certain nombre de projections un film « sort par les yeux » des techniciens. Quelque 300 visions du *Mystère Picasso* n'ont en rien altéré l'attachement que Clouzot et ses collaborateurs portent à ces images captivantes. On attend avec le même intérêt le coup de pinceau suivant. « Le plus beau film de suspense jamais réalisé », a-t-on pu écrire de ce film. Qui plus est, un suspense jamais défloré. Notons ici un danger comique de l'exploitation commerciale : plus d'un spectateur risque d'assister à deux séances pour revoir tel trait fulgurant, pour revoir le dessin des jambes du torero, dans « Le Petit Théâtre », l'élaboration étonnante des personnages de « La Corrida », tel moment de « La Chèvre », telle expression du « Nu aux cent visages ».



Le Mystère Picasso. C'est sur ce « plateau » de rêve qu'est né le film. De gauche à droite : Pablo Picasso, H.-G. Clouzot et Claude Renoir.

ATMOSPHERE NIÇOISE

Ne quittons pas la Victorine sans signaler l'atmosphère qui entourait le film pendant ces mois de juillet, août et septembre 1955.

En cours de tournage, le silence est de rigueur. Pourtant il n'y a dans les parages ni micro ni ingénieur du son. Mais Picasso travaille. Chacun respecte l'événement. Les machinistes marchent pieds nus pour distraire au minimum la concentration du Maître. D'ailleurs Picasso a oublié la présence d'une caméra et d'une équipe technique, il est tout entier à son travail.

Clouzot observe. C'est ici le lieu de prévenir une objection qu'on ne manquera pas de faire, et qui d'ailleurs a été faite par des esprits malveillants ou superficiels : « Au fond, qu'a fait d'autre Clouzot que de dire « moteur » et « coupez ». Précisément il fallait posséder toute l'acuité visuelle d'un grand réalisateur pour lancer ces mots à bon escient. Il fallait aussi témoigner d'une parfaite culture picturale. On sait que Clouzot est peintre à ses heures, qu'il s'intéresse de près aux choses de la peinture. En définitive, *Le Mystère Picasso* est bien un film de Clouzot. Lui qui aime à scruter les êtres, à en tirer le maximum, il a démonté tout le mécanisme créateur d'un artiste, il a conduit Picasso jusqu'à un degré extrême de tension et de fatigue.

Par ailleurs, dans les moments de repos, l'ambiance était extrêmement cordiale. On tournait de midi à huit heures. L'horaire était sans rigueur. Parfois on déjeunait avant tournage, parfois au milieu de l'après-midi. Picasso aimait s'attabler en plein air au restaurant du studio. Il s'y trouvait à l'abri des nombreux visiteurs qui ont défilé tout l'été dans sa demeure de Cannes. Picasso, en effet, venait de Cannes, jour après jour, tandis que Clouzot habitait Saint-Paul de Vence et Claude Renoir Cagnes-sur-Mer.

Sur toute la Côte s'était répandu le bruit que Clouzot tournait un film sur Picasso. Une compréhensible curiosité a amené, tant sur le plateau qu'aux projections (dont Picasso ne se lassait pas), quantité de personnalités. Ainsi vit-on arriver Cocteau, Jacques Prévert, Daquin, le peintre Pignon, et bien d'autres.

On côtoyait des productions qui tournaient à la Victorine. *La Lumière d'en face* était aussi le film d'en face, du plateau C, conduit par Georges Lacombe dont Clouzot fut l'assistant. Luis Bunuel voyait à la Victorine ses rushes de *Cela s'appelle L'Aurore*, et en profitait pour tomber dans les bras de son vieil ami Picasso. En septembre, un village africain reconstitué accueillait Christian Jacque et *Si tous les gars du monde*.

L'un des visiteurs les plus attentifs était Georges Auric. C'est que la musique du film lui était confiée. Il devine immédiatement qu'une tâche terriblement ardue l'attend. *Le Mystère Picasso* ne comporte *aucun* commentaire, à l'exception de trente secondes de texte avant générique. Auric demande des délais pour pouvoir assurer une partition qui soit autre chose qu'un accompagnement musical contre le temps.

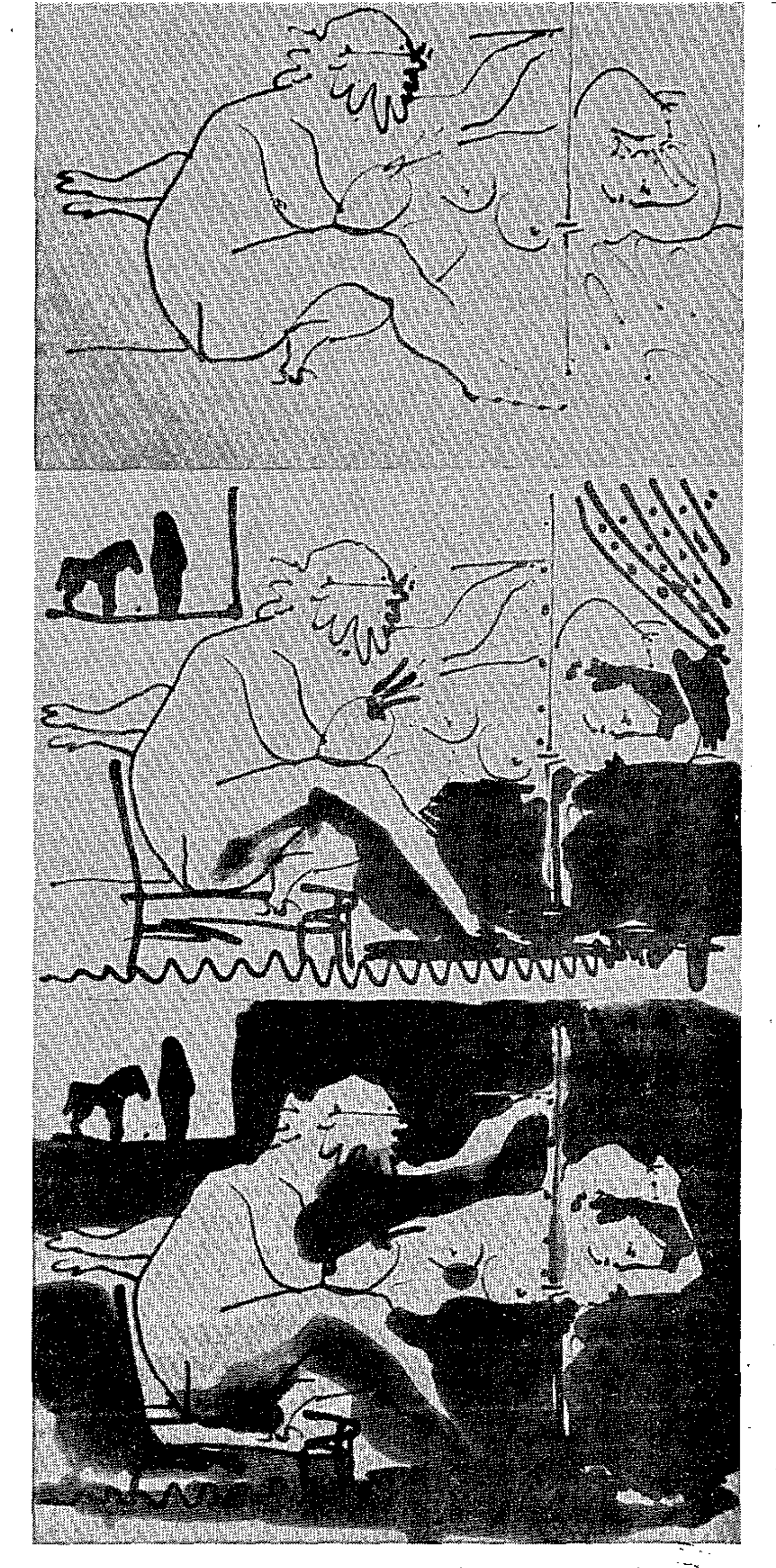
RETOUR A PARIS

Au début d'octobre, l'aventure niçoise est terminée. Seul Georges Auric reste sur la brèche. Il organise sa confrontation musique-peinture. De longs entretiens avec Clouzot ont décidé de la route à suivre. Un beau jour de janvier 56 (il pleuvait dru) une cinquantaine d'exécutants réunis dans la salle de l'Apollo obéissent à la baguette de Jacques Météhen. L'ingénieur du son Joseph de Bretagne réalise un remarquable travail d'enregistrement. Et on entend durant quatre séances une grande partition de cinéma. La musique traduit les réactions personnelles d'Auric devant chaque tableau et Clouzot s'en montre satisfait. « La Femme endormie » dort musicalement. « La Corrida » éclate de mouvement et de couleur. L'orchestration se déplace de la formation symphonique à l'instrument solo. Une batterie aura la charge d'interpréter tel tableau, la guitare tel autre, des chants flamenco suivront l'évolution des toreros blessés en Cinémascope. Les thèmes d'Auric se regroupent dans la toile finale sur « La Garoupe ».

L'ineptie habituelle « Moins on remarque la musique, meilleure elle est » sera vérifiée par l'absurde dans *Le Mystère Picasso*. On entendra la musique. Clouzot lui a assigné une fonction propre et la laisse se déployer à son aise. Jamais elle ne se fondra dans des mots ou sous des bruits. Lorsqu'il y a bruitage ou texte, la musique est absente. Et inversement. Ce qui témoigne de la part de Clouzot d'une conception extrêmement saine de la musique d'écran.

Un peu de montage encore. Le mixage. Le travail du laboratoire sur les collures et sur les trucages (la musique s'arrête au dernier trait du tableau, celui-ci demeure sur l'écran pendant 12 secondes pour permettre de le bien voir, un volet l'efface et on retombe sur la toile blanche). La première copie paraît. *Le Mystère Picasso est né. Un grand film d'art a vu le jour. Un grand film tout court.* Mais n'anticipons pas. Ici commence le rôle de la critique et du public. A vous de juger.

Henri COLPI.



Le Mystère Picasso (Episode « Le peintre et son modèle »).

GRANDEUR ET DÉCADENCE



DU SERIAL

par Fereydoun Hoveyda

I

C'était en 1930, au Liban. Avec mes camarades d'école, je préférais à tout autre spectacle celui des salles dites « populaires ». Les samedis après-midi, nous courrions, à l'insu de nos parents, rejoindre les spectateurs de deux cinémas spécialisés dans les films à épisode et qui s'appelaient, je crois, le « Cosmographe » et le « Cristal ». Les petits apprentis-ouvriers, les gosses de la rue et les « mauvais garçons » ou « *gens du milieu* » (*abadayes, comme* disent les Arabes) s'y pressaient. On projetait généralement un épisode de sérial avec un autre film. Je me souviens d'avoir vu dans une de ces salles, en même temps que le chapitre hebdomadaire du sérial, le fameux film de Michael Curtiz, *L'Arche de Noé* (1928). Mais le plus souvent, il s'agissait des westerns (avec Tom Mix ou le chien Rin Tin Tin) et de films de mystère auxquels je ne comprenais pas alors grand-chose et dont je gardais toujours une impression de terreur, à cause des scènes nocturnes, des clairs-obscurs et des assassins à l'affût.

Sur la photo, à gauche : Ruth Roland dans *Adventures of Ruth* (1919) ; à droite : Jean Rogers dans *Flash Gordon* (1936).

Deux fois par année, lors des grandes fêtes musulmanes, une foire se tenait dans un bois de pins, au sud de la capitale. Là, nous allions sous la tente du « cinéaste » voir de vieux films muets qu'un monsieur, moustachu à souhait, projetait avec un appareil à manivelle, sur un écran de fortune. Lorsqu'il était fatigué, il nous réjouissait avec des ralentis involontaires et appelait alors son petit employé à la rescousse. Sous ces tentes de foire, véritables cinémathèques ambulantes de l'Orient, j'ai pu voir et revoir des bobines entières de *Fantômas*, des *Mystères de New-York* et des premiers westerns américains. Le projectionniste se trompait souvent de bobines ; mais c'était un véritable artiste : il accompagnait les films de commentaires oraux (pour nous raconter l'histoire), et, tel un magicien, arrivait à relier les machinations de *Fantômas* à celles des cow-boys...

Mais revenons aux salles « populaires » : les spectateurs y participaient en quelque sorte au déroulement du film. Il en existe d'ailleurs, aujourd'hui encore, en Egypte, en Syrie, en Perse et dans tout le Moyen-Orient ; et elles sont toujours fréquentées par les jeunes et les gens du milieu. Aux alentours des années 1930, les spectateurs de ces cinémas gardaient leurs « tarbouches » rouges (ou fez) sur la tête. Habillés pour la plupart de longues robes jaunes ou « ombaz », ils s'asseyaient en repliant leurs jambes sous eux. La séance comportait de nombreuses interruptions, ces salles ne possédaient en général qu'un seul projecteur. Pendant les multiples entractes d'autres hommes à « fez », montés des cafés avoisinants, circulaient entre les rangées de fauteuils ou de chaises, proposant : « *Qui veut des graines de pastèque ?* », « *Qui veut de l'eau ?* », etc. Tel ou tel commandait même un « narguileh » qu'il fumait tranquillement tout au long de la projection et duquel il faisait sortir des bruits « glougloutonnants » lorsque les héros s'embrassaient. Pendant toute la séance, la salle trépignait, battait des mains, criait. Il n'était pas rare d'entendre : « Attention ! Le traitre est derrière toi... », et lorsque l'héroïne tombait entre les mains de ses tourmenteurs, les spectateurs unanimes appelaient le héros à la rescousse. Parfois, dans l'énervement général, un des « gens du milieu » se levait et invectivait les « traitres ». Nous autres, les gosses, nous ne savions plus de qui avoir peur : des événements qui se déroulaient sur l'écran ou de ceux qui nous environnaient dans la salle même.

Généralement lorsque le « sérial » introduisait des acteurs nouveaux, les spectateurs illettrés pour la plupart, les adoptaient en les appelant : le Héros, le Traitre, le Voleur, etc. Ils connaissaient pourtant quelques noms prestigieux : Douglas Fairbanks, Tom Mix, William Desmond, Richard Talmadge... Ils n'auraient jamais admis que les acteurs changeassent de rôle, que le traitre d'un nouveau film fût joué par le héros d'un précédent.

Souvent la salle était tellement angoissée qu'elle exigeait la projection d'une partie de l'épisode suivant, pour être sûr, avant de se séparer, du sauvetage des héros.

Le « sérial » nous passionnait ; aux entractes nous montions à la salle de projection et achetions à l'opérateur des images coupées dans le film ; nous collectionnions et échangions comme des timbres-postes ces morceaux de films. Nous connaissions les noms des moindres acteurs et retenions avec respect le titre de chaque épisode, mais le réalisateur ne nous intéressait guère.

Une chose est frappante en Orient : ce sont toujours les acteurs qui ont été les idoles du public, alors qu'en Occident, l'engouement pour le sérial a davantage rendu célèbres des actrices comme Pearl White, Kathlyn Williams, Ruth Roland, etc.

Aujourd'hui encore le sérial possède un public fervent en Orient. Entre 1936 et 1940, j'ai pu voir de nombreux films à épisodes au Liban et en Syrie et plus tard en Iran.

Aux Etats-Unis et en Angleterre, également, beaucoup de salles de quartier ou de province, projettent encore les sérials par épisode, pendant toute la semaine (ou dans les matinées, les jours de fête et les samedis). Les enfants et les jeunes en sont friands ; il y a aussi pas mal de grandes personnes qui continuent à le goûter, avec une légère nostalgie pour les vieilles productions du muet.

Une salle de Southampton a même décidé, depuis 1951, de programmer chaque semaine, un chapitre de sérial. Le directeur de ce cinéma déclarait : « *Depuis que nous avons fini la projection de notre dernier sérial nous avons reçu de nombreuses demandes pour la programmation d'un autre. Il semble que le genre ait beaucoup d'amateurs* ». (*To-day's cinema*, London, 8 Mai 1952). Les lettres d'exploitants, publiés chaque semaine par la revue corporative américaine, *Motion Picture Herald*, prouvent également que le genre a de nombreux fervents aux Etats-Unis.

Qu'est-ce qu'au juste le sérial ?

Le sérial est au cinéma ce que le feuilleton est à la littérature. Au mot « feuilleton », le petit Larousse dit : « *fragment de roman qui paraît chaque jour dans le journal, lire un feuille-*

ton ». Mais rien sur le sérial. Suppléons à cette carence et ajoutons à notre petit « Larousse personnel » : « *Sérial, récit cinématographique se poursuivant d'épisode en épisode* ».

Cette définition générale appelle quelques précisions que nous essaierons de mettre en lumière, en distinguant le genre de ses *voisins* : *la série* et le ciné-roman.

LA SERIE

La série, ancêtre du sérial, apparut vers 1908, chez Eclair, grâce au metteur en scène Victorin Jasset. « *La jeune marque Eclair*, écrivait Jasset en 1911, *la première inaugura la série, c'est-à-dire, eut l'idée d'intéresser le public par un artiste revenant dans chaque bande, ce qui forçait le public à redemander la suite de ce qu'il avait vu* » (1). Cette définition permet tout de suite de séparer la « série » du « sérial » où, si les mêmes acteurs reviennent, une certaine unité du récit se poursuit à travers les divers épisodes. La série adaptait à l'écran les fascicules populaires paraissant à l'époque (Nick Carter, Nat Pinkerton, etc.) et dont chacun constituait un récit inédit et complet.

La première série de Nick Carter de Jasset sortit en 1908 et comporta six films, suivis en 1909 de trois autres. Entre temps, Victorin Jasset avait mis en scène la série des *Riffle Bill, roi de la prairie, Les Dragonnades sous Louis XIV, Morgan le Pirate, Meskal le contrebandier, Le Vautour de la Sierra*, etc.

Jasset fut bientôt suivi dans d'autres pays. Aux Etats-Unis, vers cette époque, Essanay produisit la série de « cow-boys » : *Broncho Bill*. En 1908-09, la Nordisk adaptait : *Raffles, Nat Pinkerton, Sherlock Holmes*, etc. *L'Angleterre donnait la série des Kit Karson, the dandie detective* (Williamson, 1909), des *Lieutenant Daring* (1910), des *Pimple (1909-10)*, etc... L'Allemagne produisait quelques Nick Carter.

En 1911, la société franco-anglaise Eclipse entreprenait la série des *Nat Pinkerton* et Jasset réalisait *Zigomar*, de nouveaux épisodes de *Nick Carter* et même *Zigomar contre Nick Carter*. On ne s'inspirait pas seulement de récits mais aussi de la *réalité : ainsi Eclair romança* l'affaire de la bande à Bonnot dans un film en deux épisodes. Puis Jasset donna *Zigomar peau d'anguille* et créa une femme-bandit : Protéa. Jasset étant mort en cours de réalisation, le film fut terminé par d'autres et Gérard Bourgeois lui donna trois suites entre 1913 et 1914.

Entre 1910 et 1913, on tourna en Angleterre des séries qui tendaient parfois au sérial proprement dit : *Lieutenant Daring, Exploits de Kate aux trois doigts, Les Aventures de Dick Turpin, Le Maître-escroc.*

Dans la plupart des films de cette époque, chaque épisode constituait une histoire complète et les épisodes suivants contaient d'autres aventures du même héros, contrairement au sérial.

Mais ce dernier genre se différencie aussi d'un autre qui connut la vogue en France au lendemain de la première guerre mondiale.

LE CINE-ROMAN

Le ciné-roman rappelle parfois le film à épisodes. Divisé en « chapitres », il pouvait être présenté en une seule séance ou en plusieurs semaines. Il diffère du sérial, en ce qu'il n'en possède pas la rigueur de construction. Cette distinction apparaîtra plus clairement lorsque nous essaierons de dégager plus loin, les caractéristiques du film à épisodes. *C'est je crois* l'œuvre de Feuillade qui a été à l'origine du ciné-roman. Certes, *Fantômas* et *Judex* sont de véritables films à épisodes, mais la formule du ciné-roman, film souvent très soigné, convenait mieux aux conceptions de l'auteur des *Vampires*. Je parlerais de l'œuvre de Feuillade en passant en revue l'histoire du sérial. Parmi les ciné-roman citons entre autres : *Mathias Sandorf* (Henri Fescourt, 1921), *La nuit du 13 mai* (Fescourt, 1922). *L'Enfant des Halles* (huit chapitres de René Leprince, 1923), *Terreur* (six parties d'Edouard José, 1924, dernier film interprété par Pearl White, avec un bel épisode se déroulant dans les égouts), Le *Corsaire* (six parties, A. Genina), *Les Trois Masques* (cinq parties, Henry Krauss, 1924). En 1927, *Les Cinq Sous de Lavarède*, réalisé par Maurice Champreux d'après le roman de Paul d'Ivoi et projeté en plusieurs semaines obtint un très grand succès. Georges Biscot incarnait le héros. La même année sortait en plusieurs chapitres *Belphégor*, d'après le roman d'Arthur Bernède (auteur des *Judex*), avec René Navarre et Alice Tissot, réalisé par Henri Desfontaine. J'ai vu le film en une seule séance : un mystérieux fantôme se promène chaque soir devant la statue de Belphégor

(1) Sadoul : **Histoire générale du Cinéma**, Tome II, p. 392.



Pearl White.

au Louvre. Un gardien est assassiné. La police patauge. Finalement le détective Chantecoq éclaircira le mystère. En 1928, les cinémas parisiens programment les divers chapitres du *Mystère de la Tour Eiffel* et de *Dans les Mailles du Filet*. La société Ciné-romans annonce une grande production pour 1928-1929 : *Jalma la double*, de Roger Goupillères, *La Maison du Maltais* d'Henri Fescourt, *Rapa-Nui* de Mario Bonnard, etc. (1).

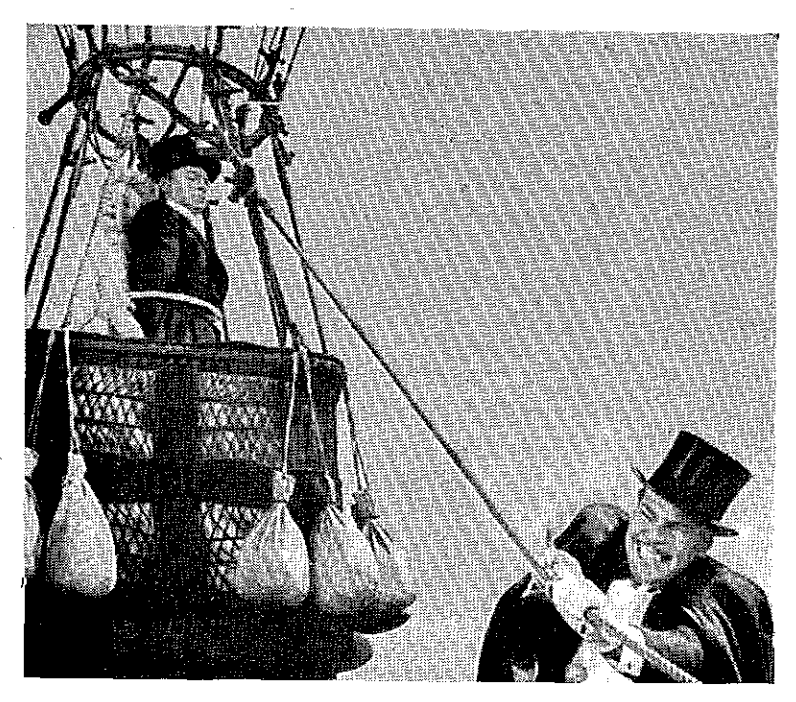
La plupart des ciné-romans, comme les sérials, étaient en même temps publiés dans les journaux : c'est le cas par exemple de *Belphégor* qui parut en feuilleton dans *Le Petit Parisien*. Mais aussi bien par la longueur que par la construction dramatique, ils constituent une classe différente du film à épisodes.

LE SERIAL

Le sérial (2) ou « chapter-play » ou film à épisodes proprement dit apparaît presque simultanément en France et aux Etats-Unis, dans la deuxième décade du siècle, vers 1911-13. Mais dans ce domaine, comme dans beaucoup d'autres, c'est le cinéma américain qui allait forger les règles et leur donner une rigueur aussi vigoureuse que celle des « trois unités » dans la tragédie classique.

Les historiens du cinéma affirment que le sérial s'inspirait quant à la forme et au fond des feuilletons littéraires. Ceci est exact; mais il n'en reste pas moins vrai, pour moi, que l'authentique inventeur du sérial littéraire est la Schéhérazade des *Milles et une nuits*. Cette princesse astucieuse, pour échapper au destin tragique des précédentes femmes du sultan Shahriar, mises à mort pour n'avoir pu dissiper le royal ennui de leur tyrannique époux,

(1) Il y eut 2 « remakes » en longueur « normale » de Rapa-Nui.
(2) Charles Pathé, qui décida de produire en Amérique des films de ce genre, les appelle « films à poursuites ». (Voir son livre Souvenirs et conseils d'un parvenu, 1926.)



La ballon sévissait dans les premiers sérials ; il devait céder la place à l'avion, puis à la fusée interplanétaire. (*Perils of Pauline* avec Betty Hutton dans le rôle de Pearl White, 1946)

imagina une façon nouvelle de raconter ses histoires. Ses contes se poursuivaient pendant plusieurs nuits, et, chaque fois, elle s'arrêtait à un moment angoissant ou mystérieux, pour tenir en éveil la curiosité et l'intérêt du roi.

Or, tel est exactement la construction de beaucoup de feuilletons et de tous les chapter-plays. Chaque épisode se terminait par une situation tellement désespérée pour le ou les héros que le spectateur était poussé à revenir la semaine suivante admirer la façon dont les personnages s'en sortaient; mais ceux-ci tombaient dans de nouveaux guet-apens et ainsi de suite.

Gasnier, lui-même, raconte : « *Il me fallut non seulement mettre en scène ces sérials mais encore... imaginer ces abracadabrantes aventures. Chacun de ces épisodes se terminait d'une façon angoissante pour les spectateurs. J'étais toujours obligé d'inventer ce qui allait arriver et cela n'était pas facile. J'étais perpétuellement obsédé par mes fins d'épisode* » (1).

La construction du sérial diffère de celle de tout film d'aventure. Le récit se morcelle en épisodes semblables tant pour la longueur que pour le déroulement dramatique. Au début (Feuillade excepté) chaque épisode comportait une bobine. Mais à partir de 1915, le chiffre de deux bobines fut retenu. Parfois le premier chapitre, sorte d'exposition ou d'introduction générale, en comporte davantage, trois ou quatre.

CARACTERES PROPRES DU SERIAL

La progression dramatique est invariablement la même à partir de la fin du premier épisode, qui laisse le héros dans une situation difficile : le héros est sauvé, il poursuit ses tourmenteurs, il retombe dans une situation désespérée. Ainsi, chaque épisode constitue un ensemble parfait, dont seule la fin est laissée pour la semaine suivante : départ, nœud de l'action, moitié de chute de l'histoire. Chaque chapitre voit se nouer un mystère qui sera éclairci au début de la partie suivante. Mais il y a plus, et c'est ce qui différencie essentiellement le sérial de la série : chaque épisode, outre son propre mystère, fait faire un nouveau

(1) Sadoul op. cit. Tome III, 1er volume, p. 334.

pas au récit vers son dénouement général. Ainsi, il y a un mystère général et de nombreux mystères subsidiaires. L'épisode final diffère des précédents par le fait qu'il comporte en soi sa propre fin qui coïncide avec l'éclaircissement du mystère général.

Cette construction dramatique n'est pas sans rappeler la méthode d'un des plus grands maîtres du roman d'aventure, Edgar Wallace. Chez lui, comme le note son biographe Margaret Lane, le plan de construction et le « dramatis personæ » sont presque toujours les mêmes. Contrairement à la plupart des auteurs de romans policiers, qui doivent consacrer les deux derniers chapitres à démêler l'enchevêtrement de l'intrigue, Wallace posait et résolvait de nouveaux problèmes tout au long de son récit, ne gardant inexpliqué que ce qu'il appelait : le mystère de base. Les mystères secondaires s'entrecroisent, un problème nouveau étant posé avant la solution du précédent.

Il ne faut pas s'étonner, dès lors, que plus d'un sérial se soit inspiré des romans de Wallace. Mais l'analogie entre les deux se retrouve également sur un autre plan. Les personnages du romancier anglais sont toujours conçus d'après certains types que nous retrouvons facilement à travers les sérials.

Le héros est le plus souvent un détective, un gentleman-cambrioleur amoureux, un personnage important ou un reporter (à ce sujet il est curieux de remarquer que Superman a choisi le métier de journaliste). Quel qu'il soit, c'est un as, un super-homme.

L'héroïne est une très belle et douce jeune fille, ayant de la fortune, mais l'ignorant encore. Elle se trouve mêlée à des affaires financières et est la cible des machinations du ou des traitres. Elle s'expose à de nombreux enlèvements.

Souvent on trouve à côté du couple principal un autre duo, également sympathique et à qui est dévolu le rôle d'amuser le public et de détendre les nerfs soumis à rude épreuve par les incessants combats.

Le traître principal est lui aussi, dans son genre, un superman, mais moins intelligent que le héros. Il dirige généralement une vaste organisation de malfaiteurs et son identité n'est révélée que vers la fin.

C'est le deuxième traître, apparu dès le début, qui attire sur lui tous les soupçons. Il y a aussi une foule d'autres traîtres et même de véritables monstres.

Enfin, on trouve un grand nombre de petits rôles, sortis de tous les milieux, comiques ou



Dans tout bon sérial il y a un Chinois (et parfois même une Chinoise) mystérieux. Ici, Pearl White-Betty Hutton dans le rôle de Lotus Polosson (*Perils of Pauline*, 1946).

non, et qui grouillent à l'arrière-plan. Le héros sauve l'héroïne et le tout se termine généralement par un ou plusieurs mariages.

Ce canevas a été fort longtemps celui du sérial cinématographique. Mais comme on le verra par ailleurs, des changements sont intervenus dans les films plus récents.

Au point de vue du nombre des épisodes, aussi, les sérials se sont organisés. Si l'on a pu compter aux débuts des films de 18 à 30 épisodes, les *chapter-plays* modernes n'en comportent plus que 10, 12 ou 15.

SOURCES DU SERIAL

La plupart des films à épisodes du muet, quand ils n'étaient pas tirés d'histoires originales, publiées en même temps par la grande presse, s'inspiraient de grands romans d'aventures. C'est ainsi que, sans parler de *Fantômas*, *Sherlock Holmes*, *Nick Carter*, *Buffalo Bill*, etc., les livres de J. L. Vance servirent à de nombreux sérials, comme : *The new adventures of Terrence O'Bourke* (1915), *Patria* (1917), etc. De même Earl Derr Biggers, créateur du célèbre détective chinois Charlie Chan fournit à notre genre quelques-uns de ses meilleurs spécimens d'aventures policières, notamment avec *The house Without a Key* (1926) et *Charlie Chan's greatest case* (1930). Evidemment Wallace fut lui aussi souvent adapté, *The Green Archer* (1925), *The Mark of the Frog* (1927), *The Terrible People* (1928), etc. Il en va de même pour Edgar Rice Burroughs : *Tarzan the Mighty* (1928), *Tarzan the Tiger* (1929), etc. Parmi d'autres romans tournés en sérials signalons : *The Black Box* (1915) d'après Philips Oppenheim, *Leather Stockings* (1924) d'après Fenimore Cooper, *The Diamond Queen* (1921) et *The Diamond Master* (1928) adaptations successives d'un même roman de Jacques Futrelle, etc.

Il ne faut pas cependant oublier que beaucoup de *chapter-plays* ont été tournés d'après des scénarios originaux. *The Perils of Pauline*, par exemple fut écrit par Charles W. Goddard (mort en 1951 à l'âge de 71 ans) qui fut l'auteur de nombreux scénarios à l'époque du muet. Souvent le metteur en scène élaborait lui-même son sujet : Stuart Patton (*The Gray Ghost*, 1917), Christy Cabanne (*The Great Secret*, 1917), E.-A. Martin et J. Conway (*Miracles of the Jungle*, 1921)..., etc.

Beaucoup de scénaristes du sérial passèrent vite à la mise en scène comme, par exemple, Ford Beebe et George B. Seitz.

A partir des années 1930, le sérial se détourna petit à petit du roman pour s'inspirer davantage de cette littérature nouvelle dite « comic-strip », « comic book » ou « cartoon », selon les cas, et où la partie écrite cédait le pas à l'image dessinée. Le film à épisode s'ingénia alors à faire revivre des héros célèbres auprès des millions de lecteurs des grands journaux. Nous ne pouvons ici les passer tous en revue. Mais pour donner une idée plus précise du contenu de notre genre nous en mentionnerons quelques uns qui sont revenus assez souvent au cinéma.

Dick Tracy, créé et dessiné par Chester Gould, la première fois en 1931, est une réplique moderne de Sherlock Holmes ; détective fort austère, il ne s'adonne ni à l'opuim, ni même à la pipe : il mène une vie plus « saine » et plus « propre » que son modèle. Ce personnage correspond à l'époque qui le vit naître : en 1931, Al Capone venait d'être envoyé à Alcatraz et le public réclamait une action efficace contre les criminels. Dick, lui, était pour l'action !

Mandrake le Magicien, apparut pour la première fois dans la presse en 1934 grâce à Lee Falk et Phil Davis. C'était une préfiguration du Superman (1), capable de se sortir de toute situation, de faire apparaître des murs de flammes, de suspendre les gens en l'air et même de les transformer en animaux.

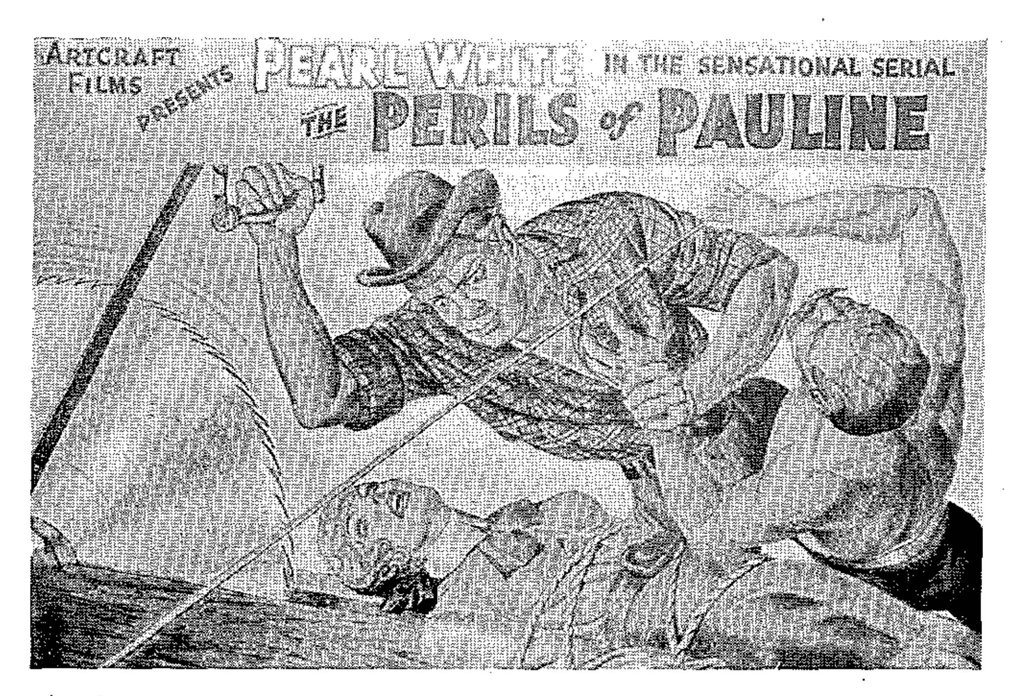
The Phantom de Lee Falk et Ray Moore (commencé en 1936) est en un sens tout opposé à la théorie du Superman ; il peut accomplir des exploits surnaturels, mais c'est un être comme vous et moi : une balle de revolver peut le tuer.

Ace Drummond, créé vers la même époque par le Capitaine Eddie Rickenbacker, sorte de Guynemer américain, animait un « comic » très mouvementé, mais utilisait trop de poncifs.

Flash Gordon d'Alex Raymond date aussi des années 1936 et conte les aventures d'un jeune homme blond et d'une jeune fille brune qui poursuivent leur roman d'amour et d'aventure dans des planètes éloignées.

Superman n'a plus besoin d'être présenté. Ses créateurs l'ont mis au service de la veuve

(1) Avec cette différence que Mandrake compte sur son intelligence et son pouvoir hypnotique, tandis que Superman n'a que sa force physique et ses attributs surnaturels.



Semaine après semaine des affiches de ce genre annonçaient, à l'entrée des nickel-odeons, la programmation de chaque chapitre du fameux sérial qui allait faire de Pearl White la reine de l'écran.

et de l'orphelin et expliquent ses activités surnaturelles par son origine extra-terrestre. Il passionne des millions de lecteurs à la recherche d'un héros mythologique à la mesure de leurs rêves.

Brick Bradford de William Rit et Clarence Gray est le premier héros véritable de « science-fiction » ; avec son costume de l'espace et sa fusée interplanétaire il sillonne l'infini et va même faire un tour au centre de la terre.

Batman, toujours accompagné de son inséparable petit Robin, né grâce à Bob Kane en 1939, veut symboliser la justice avec un grand J.

Ce sont là quelques-unes des figures du sérial moderne, telles qu'elles ont été mises en images par les journaux (1). Certes les bonnes vieilles silhouettes des Zorro et des Buffalo Bill reviennent encore, mais bien moins. On peut aussi relever quelques scénarios « originaux » qui n'ont d'ailleurs d'original que l'appellation.

LES REALISATEURS

Le premiers metteurs en scène qui se sont attaqués au sérial sont de grands artistes à qui le cinéma « tout court » doit beaucoup : Jasset, Feuillade, Gasnier, Ghione, etc. Au temps du muet, on retrouve dans notre genre des réalisateurs qui devaient par la suite se signaler dans d'autres domaines. T. Hayes Hunter qui se rendit célèbre en 1932 auprès des amateurs d'épouvante avec son sinistre *The Ghoul*, avait tourné en 1918 les seize épisodes de *The Crimson Stain Mystery*. D'ailleurs quelques-uns des vétérans de la mise en scène ont mis la main au sérial entre 1920 et 1930. C'est ainsi que George Marshall, qui a fait une longue carrière dans le western, le mystère, l'aventure et même la comédie musicale, est l'auteur des célèbres *Aventures de Ruth* où paraissait la belle et dynamique Ruth Roland. Charles Brabin dont on connaît *Le Masque de Fu-Manchu (The Golden mask*, 1935), fut co-metteur en scène des 15 épisodes de *The Secret Kingdom* (1917). W.-S. Van Dyke, auteur d'*Ombres Blanches* et de nombreux policiers, commença sa carrière dans le sérial : *Daredevil Jack* (1920), *The Avenging Arrow* (1921)....

(1) On pourrait y ajouter The Shadow (chef de bande qui donne ses ordres, caché derrière un masque chinois) et bien d'autres personnages.

etc. William Nigh dont la Cinémathèque Française a projeté l'année dernière *Mr. Wu* (1927), mit en scène en 1926, entre autres sérials, les dix épisodes de *Casey of the Coast Guard*..., etc.

Avec le parlant, le sérial, devenu genre mineur, ne tente guère que des réalisateurs pour ainsi dire spécialisés, qui ne quittent provisoirement le genre que pour tourner des westerns, des policiers ou des mélodrammes de série B. Déjà le muet connaissait quelques spécialistes du sérial, qui quittèrent le cinéma avec le parlant, ou s'adonnèrent à d'autres genres : Jacques Jaccard, Francis Ford, Henry MacRae, J.-P. McGowan, le prestigieux acteur-auteur William Duncan. Une place à part doit être faite au prolifique George B. Seitz, qui après avoir été scénariste, réalisa quelques chapter-plays et quitta définitivement ce domaine dès les années 1925 pour tourner des films comme *The Great Mail Robbery* (1927) ou *Black Magic* (1929). Aux débuts du parlant il mit en scène pour la Métro quelques courts métrages de la série « crime does not pay » (*Buried loot*, 1935 ; *Desert Death*, 1934, etc.). Il est surtout connu pour avoir mis en scène la plupart des épisodes de la famille du Juge Hardy.

La place me manquant, je me contenterais de citer rapidement quelques-uns des metteurs en scènes contemporains ou de l'époque du parlant, s'étant adonné au film à épisodes (1) :

— Ray Taylor, né en 1888, fut l'assistant de John Ford à la Fox ; depuis 1930 il a tourné de nombreux chapter-plays, westerns et court métrages.

— Robert F. Hill, né en 1886, après avoir été scénariste, fut notamment le metteur en scène de William Desmond.

— Reeves Eason, né en 1891, fut acteur de théâtre avant d'entrer en 1915 dans la carrière cinématographique. Il a tourné à ce jour plus de 200 films. Signalons qu'il a participé à la réalisation de *Ben-Hur* (de F. Niblo, 1925), pour les séquences de chars.

— Ford Beebe, né en 1888, commença comme scénariste. Outre le sérial, il a réalisé des policiers et des « épouvantes », notammment : *Son of Dracula*, *La Vengeance de l'Homme Invisible* et *Enter Arsène Lupin*.

— Armand Schaefer, né au Canada en 1898, débuta aux studios Mack Sennett.

— John English et William Witney, venus d'Angleterre sont les responsables de nombreux westerns et sérials.

— Lewis D. Collins, né en 1899, fut l'assistant de Harry Pollard « Beaucitron », après avoir été scénariste.

— Wallace A. Grissel, né en 1904, en Angleterre, entra au cinéma en 1924 comme décorateur. Il accéda à la réalisation en 1929. Pendant la guerre il fit quelques courts métrages pour la marine, notamment : *These are our weapons*.

— Yakima Canutt, né en 1895, débuta également au cinéma en 1924 et tourna de nombreux sérials et westerns pour la Republic.

— Howard Bretherton, né en 1896, entra dans la carrière dès 1914 et après avoir été assistant il s'acquit une renommée dans les films mystérieux.

— Wallace Fox dirigea de nombreux westerns muets. Aux débuts du parlant il produisit quelques comédies en deux bobines pour Pathé. Il délaissa vite le sérial pour le western et le policier.

La plupart de ces réalisateurs ont aujourd'hui complètement abandonné le genre. Depuis que la société Universal décida en 1948 de ne plus en produire, on ne compte guère plus de trois ou quatre metteurs en scène continuant à réaliser ce genre de productions. Ce sont notamment :

— Spencer Gordon Bennet, vétéran d'Hollywood, où il exerça tous les métiers possibles. Il se spécialisa dans la mise en scène du sérial en 1936 ; il a produit de nombreux westerns et est aujourd'hui le grand réalisateur de sérials de la Columbia où il fait équipe avec le fameux producteur Sam Katzman, surnommé Jungle Sam à cause de l'immortel gorille qu'il fait apparaître dans chacun de ses films.

— Fred C. Brannon, né en 1901, est le « sérialoman » de la Republic. Il entra dans la carrière cinématographique dès 1920, à la Fox. Il fut assistant metteur en scène pendant plusieurs années puis réalisateur dans diverses compagnies.

— Thomas Carr, né en 1907, fut acteur dès l'âge de 5 ans. Durant sa jeunesse, il travailla pour le théâtre et la radio. Il continua à jouer au cinéma jusqu'en 1937, puis devint scénariste et dialoguiste. A partir de 1945, il est passé à la mise en scène de petits westerns. Pour les sérials, il fait souvent équipe avec Bennet.

(1) Je laisse de côté les acteurs et réalisateurs français ou européens sur lesquels les « histoires du cinéma » donnent suffisamment de détails.



Fantomas.

Tels sont quelques-uns des réalisateurs passés et présents du film à épisodes. S'ils sont souvent restés obscurs, par contre le genre rendit célèbre nombre d'actrices et d'acteurs.

LES INTERPRETES

Le sérial a beaucoup aidé à l'établissement de la « théorie » de la vedette ; il a largement contribué à la naissance des stars. Comme nous l'avons vu, l'idée de base de la série consistait justement à faire jouer le même rôle au même acteur ; la force du feuilleton était telle que le spectateur oubliait les personnages pour ne retenir que les noms des acteurs. En France, *Fantômas* et les *Judex* ont lancé René Navarre, Renée Carl, Musidora, Marcel Lévesque... Mais on y connaît moins les vedettes du sérial américain, si l'on excepte quelques noms prestigieux comme ceux de Pearl White et Ruth Roland... J'évoquerais ici les acteurs les plus populaires du genre.

— Pearl White, née le 4 mars 1889, à Springfield, aux Etats-Unis. A six ans on pouvait la voir dans « *La case de l'oncle Tom* ». A treize ans, elle travaillait dans un cirque, où elle s'habitua aux acrobaties. Vers 1907, elle entra à la succursale américaine de Pathé, et devint célèbre en 1914-1915, grâce aux *Périls de Pauline* et aux *Mystères de New-York*. Elle émigra ensuite en France où elle joua dans quelques films (le dernier fut *Terreur* 1924), mais sombra vite dans l'oubli après avoir paru au Music-Hall. Elle mourut en 1938.

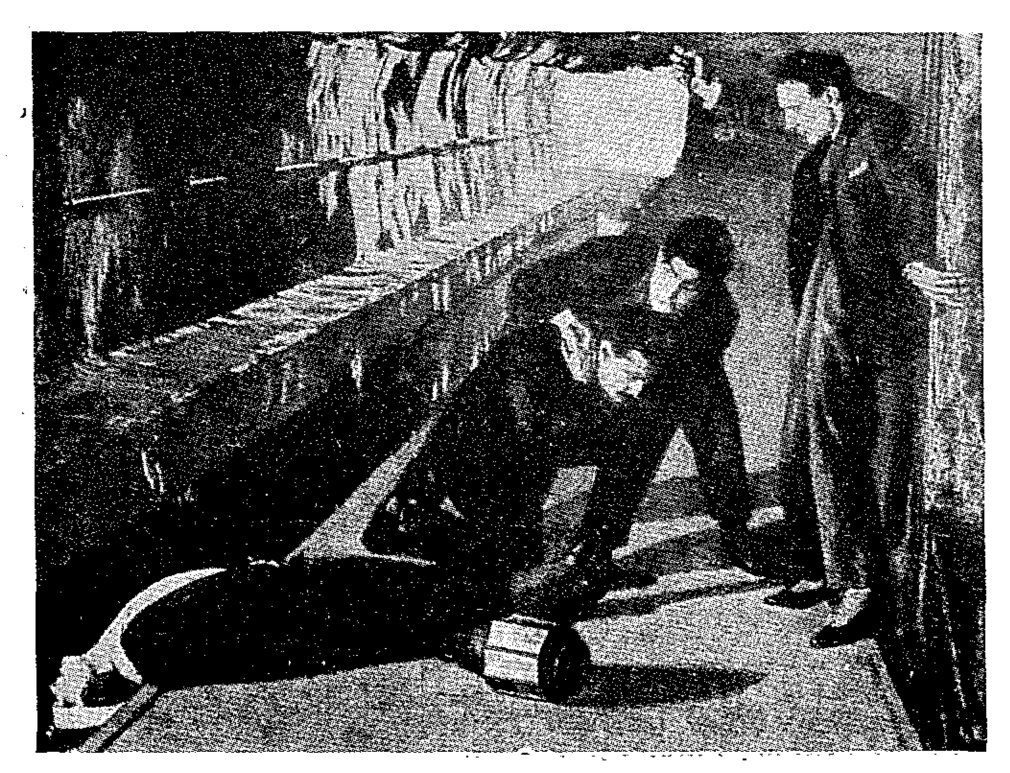
— Ruth Roland, née en 1893, monta sur les planches dès l'âge de quatre ans. Les nombreuses Aventures de Ruth la rendirent célèbre. Elle apparut aussi dans d'autres films (notamment *Masked Woman)* jusqu'en 1930. Elle quitta l'écran avec le parlant.

— Helen Holmes, née en 1895, était une parfaite acrobate. Elle joua dans de nombreux films *(Hazard of Helen, Lost Express*, etc...) et sérials.

— Allene Ray, née en 1901, commença sa carrière à l'âge de dix-huit ans : *Way of a Man, Fortieth Door, Sunken Silver*, la rendirent célèbre.

— Buck Jones, né en 1894 et mort en 1944, fut à la fois acteur et producteur. Authentique cow-boy, il ne joua que des westerns, même en ce qui concerne les sérials. Jusqu'à ces derniers temps, il continua d'apparaître à l'écran, mais dans de petits rôles.

— Richard Talmadge, né en Suisse en 1898, formait dès sa jeunesse, avec son père le duo acrobatique des « frères Mezzetti ». Emigré aux Etats-Unis, il apparut dans de nombreux films



La séquence finale de *Terreur* d'Edouard José, dernier film interprété par Pearl White en 1924, conduisait la célèbre actrice dans les égouts de Paris.

comme casse-cou, à l'époque du muet ; avec le parlant, il fut jusqu'à la veille de la guerre assistant metteur en scène.

— Jack Mulhall, né en 1894, est au cinéma depuis 1913. Il apparut aux temps du muet dans de nombreux sérials : *The Social Buccaneer* (1923), *Into the Net* (1924)..., etc. Durant l'entre-deux guerres, il joua dans d'autres genres aussi : *History is made at night* (1936), *Beloved Enemy* (1937), etc. En 1937, on le trouve dans un sérial parlant : *Tim Tyler's Huck...*

— Eddie Polo, acteur américain, né en 1881, se prétendait dernier descendant des *Marco* Polo. Il passa son enfance dans un cirque et apparut dans beaucoup de sérials à partir de 1920 : *With Stanley in Africa, The Circus king...*, etc.

— Walter Miller, né en 1892 et mort en 1940, atteignit à la célébrité avec *Sunken Silver* (1924) et joua dans plus de 20 sérials !

— William Desmond est un des acteurs les plus connus du western américain. Il tint l'affiche au cinéma pendant toute la période du muet ; mais avec le parlant, il ne joua plus que quelques rôles secondaires à cause de son âge. Avant de passer au cinéma, il était la vedette du Morosco Theatre de Los Angeles. Son premier film *Peggie* date de 1915. Il acquit la grande renommée aux alentours de 1920 et mourut en 1949 à l'âge de 71 ans.

— Larry « Buster » Crabbe est une vedette du sérial parlant. Champion de natation, il passa sa jeunesse aux îles Hawaï. Son premier film est le sérial *King of the Jungle* (1933). Il a tourné de nombreux westerns et des Tarzan ; mais est surtout connu par sa personnification de Flash Gordon.

Je ne peux parler ici de toutes les vedettes du sérial. Pour terminer je citerais les noms de Linda Stirling, Anne Nagel et Carol Ferman qui tiennent souvent les rôles féminins des sérials contemporains..., ainsi que ceux du Cheval Rex et des Chiens Rin Tin Tin, père et fils, dont les noms ne sont pas moins prestigieux que ceux de Tom Mix et consorts !

(A suivre)

FEREYDOUN HOVEYDA

Jacques Audiberti

BILLET XVII

TRESORS ITALIENS

UNE irrésistible démangeaison d'irrévérence s'empare de quiconque se dispose à discourir de Sophia Loren, pour autant qu'elle fait la paire, une paire qui se compte par quatre, avec Gina Lollobrigida.

En raison de la démesure de sa situation, et du soupçon qu'elles ont qu'elle ne fut faite étoile qu'à partir de cette stature, Sophia surexcite la hargne des dames. Cette femme qui n'a pour elle, disent-elles, que d'être, si l'on veut, bien balancée, les transforme toutes en taureaux de combat. Quand apparaît, sur l'écran, la Loren, elles éprouvent quelque chose comme la gêne de voir leur sexe nu. Oui, si les femmes avaient un sexe, Sophia Loren en serait l'obscène échantillon agrandi. Mais les femmes n'ont pas de sexe. Elles sont, des pieds à la tête, leur sexe, le sexe par excellence. « *Quelqu'un du sexe* », disait-on, jadis, pour désigner une femme.

LE paradoxe, c'est que Sophia, du point de vue érotique, n'est pas tellement caractérisée aux yeux des hommes. Mais, aux yeux de ses congénères, cette circonstance négative joue contre elle. En effet, dépassant les contours d'une simple destinée de femme entre tant et tant, l'intéressée se hisse au format d'une sorte de représentation, moins allégorique qu'anatomique, de ce par quoi la femme est la femme.

NOS fines bouches font mine de trouver à Gina Lollobrigida, l'autre balance du plateau italien, beaucoup de talent, des masses de talent, afin que leur bonne foi ne soit pas mise en doute et que, tout tour de poitrine à part, elles aient l'air, en la matière, de n'avoir d'autre souci que de l'art. Ainsi la Lollobrigida bénéficie de ce genre de suffrages qui s'abattent, dans un système cohérent, sur un élément voisin ou solidaire d'un autre élément qu'on vient de dénigrer. Par exemple, il est de mise que tel qui déclare ne pas aimer la peinture de Picasso ajoute aussitôt : « *Mais quel dessinateur !* » Ici, le système cohérent vaut pour autant que les deux sœurs latines sont unies par une étroite rivalité plus ou moins publicitaire et par leur commun destin d'accompagner le *Pain et l'Amour* sous la baguette de Vittorio De Sica.

DANS le cinéma, y a-t-il vraiment des actrices ? La question, hâtons-nous d'ajouter, n'est opportune que lorsqu'il s'agit de créatures jeunes, jolies et bien tournées. Rien n'est plus difficile, en effet, que de faire passer le fil à couper les dons entre, d'une part, la séduction spontanée d'un corps et d'un visage ravissants susceptibles d'éveiller, par leur seule exhibition, une instinctive idolâtrie poétique et, d'autre part, le pur mérite du métier. Certes, de quelque protagoniste qu'il s'agisse, homme ou femme, et tant au théâtre qu'au cinéma, le support physique a son rôle. Mais il est des cas où le talent professionnel, fait de diverses mimiques exploitées et disciplinées, brille et s'impose, semble-t-il, comme indépendant du support physique. C'est ainsi que Gaby Morlay, dont la vogue fut très grande et qui continue à se défendre haut la main, je ne sache pas qu'on ait jamais vanté ses lèvres, sa chevelure ou ses mollets. Et Michel Simon, quelles que soient les ressources naturelles de son viage, ce n'est pas à elles que vont les compliments mais au brio de l'acteur.

EN ce qui concerne Sophia, pour en revenir à la poissonnière sorrentine du dernier *Pain et Amour*, jeune veuve qui du ruban de crêpe galonne l'ampleur du décolleté, sa dépréciation par les spectatrices vient de ce que, d'après elles, elle en remet, ses tortillements d'étambot comme ses effets de platarots dépassent la nécessité de l'histoire. Bonnes âmes, toutefois, elles concèdent que, dans *Dommage que tu sois une canaille*, son déshabillage dans un buisson au bénéfice optique d'un chauffeur de taxi était « en situation », et, aussi, dans le même film, ses glissements de sirène à travers les gens, dans le trolleybus romain, aux fins de distraire l'attention d'un voyageur d'un mètre cinquante-six auquel l'inépuisable De Sica, pendant ce temps, fait le portefeuille.

POUR ma part j'admets que Sophia Loren pose au maximum le problème du talent et du physique séparément considérés. Mais, outre que, selon moi, elle ne se tire pas mal du tout de la théâtrale mantille de gestes et de cris qu'elle est tenue de tisser autour de sa personne pour assurer la relative vraisemblance d'une pescivendola de plus bas que Naples, je ne suis pas insensible à la réussite intrinsèquement humoriste de ce qui, de toute évidence, nous est présenté comme une exposition délibérée des charmes, sans grand charme, de la dite Sophia.

MAIS Vittorio De Sica lui, le charme, il l'a. Le talisman! Quelle joie, cet homme! Je ris tout seul en le revoyant, dans mon esprit, poursuivre, de film en film, la perfection de ce personnage de maréchal carabinier grandiloquent et raffiné jusqu'à l'exagération, coureur mais épouseur, cavalant, chevaleresque, de Gina en Sophia sans jamais séduire l'une ni l'autre. Sa persistance à des comportements désuets est de la plus riche observation. Non seulement il préfère la valse au mambo et la bicyclette à la vespa mais on sent que, même sous le pantalon clair de ses tenues d'été, il doit avoir des caleçons longs. Son lyrisme sentimental n'est pas loin de se nourrir aux mêmes sources que celui de Tartarin de Tarascon et du marquis de Priola. Avec un égal dévouement il a servi le roi, le Duce et le président de la République. C'est ce qu'il déclare, non sans qu'il en résulte un certain froid, aux membres du Conseil municipal de Sorrente. Avant tout, il incarne l'âme masculine européenne à la fin du dix-neuvième siècle. Dans le deuxième film de la série *Pain*, c'est-à-dire du temps de Gina, nous l'avons vu parcourir la *Gazzetta dello sport* et s'intéresser au ballon. Mais c'est plutôt que le sport entre dans une certaine perspective éducative militaire. En fait, son idéal, c'est les trompettes d'*Aïda*.

***

DANS *Pain, Amour et Sophia* nous avons entrevu, enfin, celle que nous n'attendions plus, une Italie qui ne rougit pas de l'azur que lui attribue une tenace propagande touristique appuyée en partie sur la réalité. Le beau fixe du ciel italien faisait partie d'ailleurs de la mythologie bourgeoise à l'époque à laquelle De Sica feint d'appartenir. Quand, laissant sa gendarmerie montagneuse et rustique, il revient à Sorrente, perle d'azur limpide où il naquit pour son propre compte et, aussi, en tant que futur maresciallo de carabiniers, il affiche aussitôt le traditionnel enthousiasme émerveillé des lord Broughan et des Gustave de Suède dévalant vers les rivages de palmes et de citrons qui, censément, ne connaissent pas l'hiver.

ALORS que les chefs-d'œuvre de la peinture italienne classique donnent, en bloc, le sentiment de reproduire une nature édénique et transparente à laquelle eux-mêmes sont faits pour s'intégrer, les grands films italiens, tout au contraire, ne mettent en lumière que l'absence de celle-ci. Quand la mer apparaît, dans les *Vitteloni* de Federico Fellini, elle n'exprime que la froide mélancolie de la saison morte. D'ailleurs, même l'été, la Méditerranée perd son aspect méditerranéen sitôt que les masses rocheuses s'effacent de ses bords et qu'il lui faut, comme, par exemple, du côté de Pise, s'aligner sur une plaine basse.

NI *Voleur de Bicyclette*, ni *Miracle à Milan*, ni *l'Or de Naples*, ni *Naples Millionnaire* n'esquissent ou n'accomplissent la moindre exploitation paysagiste de la botte. L'un des sommets de cette discrétion militante est fourni par *Pattuglia Sperduta*, de Piéro Nelli, qui nous promène entre Turin et Milan, sur une planète brumeuse où de pauvres diables de soldats se traînent comme des larves en shako.





De Sica qui avait débuté la série *Pain, Amour...* avec Gina Lollobrigida (à gauche) s'est rabattu maintenant sur Sophia Loren (à droite).

SI la trompeuse complaisance et les fausses commodités de la bellezza naturelle dégoûtent les metteurs en scène, Fellini, lui, pourchasse jusque dans ses narrations tout ce qui rappellerait, transposé en morale ou en esthétique, la ferme courbure de la baie de Naples ou le volume cohérent du Colisée.

RIEN dans les films de Fellini ne suggère explicitement l'art abstrait. C'est tout de même en eux qu'on aurait le plus de chance de trouver une analogie avec le hasard dirigé dont, pour sa majeure part, l'art abstrait se nourrit. Les protagonistes principaux de Fellini se conduisent suivant un trait qui n'est jamais celui auquel on s'attend. Pas de marxisme dans l'affaire. (Je veux dire, pas de frères Marx.) Nulle trace de burlesque pour le burlesque, façon *Helzapoppin*. A travers la pâte humaine la caméra de Fellini choisit ou subit des pistes qui, pour un observateur général et désintéressé, se fondraient, sans autre, dans le tout venant de la fourmilière et des journées. Ce n'est que par une extraordinaire désinvolture à l'endroit des formules habituelles, quel que soit leur conformisme, conformiste ou anticonformiste, que Fellini se change en lui-même en appelant à figurer dans ses ouvrages, pour ainsi dire en gros plan, la fatalité. Une fatalité enfin représentée autrement que par l'antique trajectoire rigide et tragédienne. La fatalité, chez l'auteur du *Bidone*, a le visage de l'indécision et de l'indifférence. L'indécision foncière des âmes engluées dans le magma de la vie. L'indifférence, au moins apparente, des choses, les bulles du savon du camelot, la route pleine de pluie, les murailles, les maisons et les hommes eux-mêmes. Cette soumission, qui dénote un tempérament cruel et supraphilosophique, cette soumission aux statistiques vibratoires inconnues qui nous régissent, Fellini l'exprime à merveille et à tout bout de champ, quand il truffe son propos de détails dépourvus, à première vue, d'urgence dramatique et même de valeur pittoresque. Ces détails ne se justifient qu'au nom des droits souverains de ce *qui est*. Dans les *Vitelloni*, par exemple, surgit, dans la bande des copains, un comparse coiffé d'un képi, qu'on n'avait jamais vu, qu'on ne reverrra plus. Dans le *Bidone*, Broderick Crawford, le gros bidoniste, tire de sa poche ses lunettes à l'une des branches desquelles reste accroché un bracelet-montre. On a tant de choses dans ses poches. Même si ce détail joue un certain rôle dans l'histoire il émane de la masse énorme d'actes et de faits plus ou moins involontaires où nous baignons. Nul ne s'était encore avisé ou n'avait eu l'estomac de les mettre en scène, désintoxiqués de tout parti-pris symboliste, et même réaliste, au sens usuel et classique du terme. Photographier un cyclone de papiers gras sur la place du marché, quand il n'y a plus personne, et que ces papiers fussent des hommes et des femmes, voilà Fellini.



De Sica et Sophia Loren dans *Pain, Amour, ainsi soit-il...*

DANS ce tourbillon il y a des élans inaboutis, des miettes errantes que l'œil enregistre un quart de seconde avant qu'elles se perdent on ne sait où.

DANS le *Bidone* le gros bidoniste veut purifier l'argent qu'il vole aux parents de la jeune et touchante paralytique. Comment ? En le leur rendant. Cette bonne et honnête idée le traverse un instant. En fait, il garde par devers lui les billets volés, sans les partager avec ses complices, qu'il considère comme plus dégueulasses que lui-même, du fait, précisément, que c'est à lui que cette idée est venue et non à eux. *Mais l'exigence d'une ligne narrative nette* est si invétérée parmi les spectateurs que plus d'un critique, en dépit de l'absolue évidence, persiste à se figurer que l'escroc est touché par la grâce et qu'il a pris au sérieux cette soutane de prélat papal dont il s'affuble pour bidonner les pauvres paysans.

DES embryons, des fœtus de grâce, certes, l'ont visité, puis se sont enfuis, comme des fétus dans le vent malsain.

LE vrai bidoniste c'est Fellini. Son objectif enregistre tour à tour du dedans et du dehors. Dans le *Bidone* il se met à la place du faux prélat jusqu'à bidonner son public, nous autres, par exemple quand il laisse en suspens, pour après le spectacle, à l'infini, une question aussi importante que la difficile possibilité, pour des voleurs citadins et paresseux, d'aller enterrer à plus d'un mètre de profondeur une casette et des ossements dans une campagne ouverte à tous les vents où chaque motte de terre épie. Mais quand il campe Gulietta Masina dans un emploi de bonne petite femme à l'âme propre il passe de l'autre côté d'une certaine barrière et fait son Henri Bordeaux, ne tenant plus compte que du revêtement extérieur.

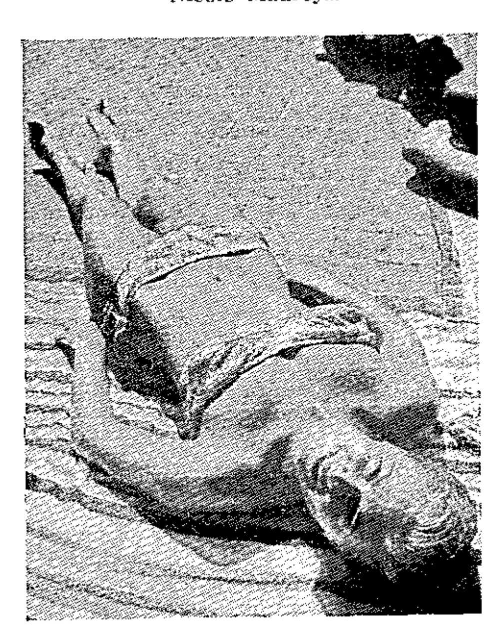
S'IL est constant que les films de Fellini nous laissent incertains au premier abord pour ne prendre forme qu'à travers la rumination qu'ils sollicitent c'est qu'ils se présentent, d'ailleurs, sans pédantisme, avec tous les diamètres, conscients ou non, du vivarium.

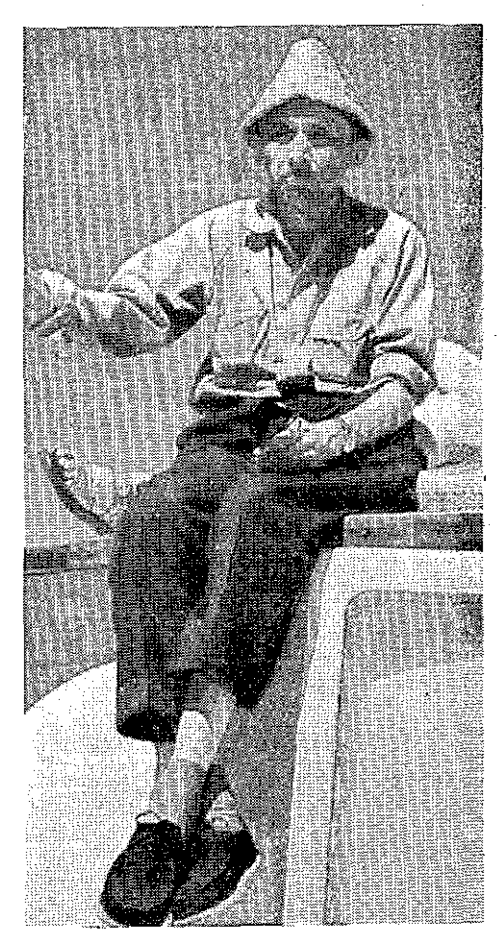
Jacques AUDIBERTI.

LE VOYAGE A PUNTA DEL ESTE

par André Bazin

Nicole Maurey...





...et André Bazin sous le soleil uruguayen.

8 MARS

Départ d'Orly de la délégation française pour Punta del Este. Je retrouve l'ambiance du départ pour le festival de Sao Paulo en 1954. Mais nous remplissions alors tout un avion spécial et nous ne nous comptons cette fois qu'une dizaine. Du côté des actrices : Dora Doll, Suzy Carrier, Etchika Choureau (qui fut du voyage de Sao Paulo) et Françoise Fabian, visage nouveau mais qui ne laisse pas de se faire remarquer ; comme acteur : Jean Servais et un metteur en scène, André Michel dont le film *La Sorcière* avec Marina Vlady doit être présenté en première mondiale; un « court métragiste » : Paviot; un producteur : Raymond Borderie et un journaliste : votre serviteur, le tout chaperonné par M. Lichtenberger, conseiller à la cour des Comptes et Président du Fonds d'Aide.

Je reconnais le bruit des quatre moteurs du Constellation qui vont nous transformer pendant trente heures en béton vibré, mais enfin c'est un appareil sûr et mieux vaut arriver sourd que de ne pas arriver. La longueur du voyage va me laisser le loisir de vous expliquer ce qu'est cette année le Festival de Punta del Este.

On se souvient peut-être qu'il s'était terminé l'an dernier dans une certaine confusion, le jury composé de journalistes sud américains ayant refusé dans un grand mouvement de sévérité critique d'attribuer le Grand Prix en raison, déclarait-il de la médiocrité des sélections envoyés par les pays participants. Ce jugement draconien ne fit pas l'affaire des officiels, non plus du reste que des délégations nationales, il y eut un beau scandale. Sans vouloir donner tort sur le fond à mes confrères d'Amérique Latine — et d'autant plus que j'ai appris à les estimer davantage encore — je me demande tout de même si leur austérité ne fut pas excessive et commandée aussi par un complexe d'infériorité à l'égard des grands festivals européens où les jurys ne sont pas en effet toujours parfaitement insensibles aux considérations diplomatiques. Quoi qu'il en soit le Festival de Punta del Este avait besoin d'apaiser les passions qu'il avait suscitées ; aussi s'est-il borné cette année à inviter le cinéma français pour une « semaine » toute à sa gloire. C'est en réalité la deuxième fois que nous bénéficions de ce privilège où il importe de constater d'abord et une fois de plus le prestige de la culture française en Amérique du Sud et en Uruguay en particulier. C'est là un sujet trop vaste pour que je fasse plus que de l'évoquer d'autant plus qu'il déborde largement le cinéma. La façon dont nos films sont choisis et diffusés en Amérique Latine est pourtant peut-être le plus déterminant des facteurs de maintien ou de détérioration de notre position intellectuelle et morale dans ces pays. La sélection que nous emmenons avec nous comporte donc un film inédit *La Sorcière*, puis *le Riffifi*, *Papa, Maman, la bonne et moi*, *Les Evadés*, *Les Héros sont fatigués*, *Les Diaboliques* et *Les Grandes Manœuvres*. Sélection ? Mais de qui ? Mystère ! c'est un point que je ne suis pas parvenu à éclaircir. A priori je conviens du reste que ce choix n'a rien de déshonorant en dépit de mon peu de goût personnel pour deux ou trois de ces films mais je trouve fâcheuses quelques absences. Tous les renseignements que nous avons sur la critique et le public uruguayien (et les incidents de l'an dernier le confirment) indiquent l'opportunité de ne pas s'en tenir au « cinéma commercial de qualité ». Une image complète de la production française récente devait comprendre *Lola Montès* et les *Mauvaises rencontres*. Le film d'Ophuls avait de surcroît l'avantage de présenter un CinémaScope français alors qu'il n'y a dans cette sélection qu'un seul film en couleurs. A Unifrance où j'ai soulevé la question, on m'objecte un peu des questions de sous-titrage et beaucoup le fait qu'il fallait donner la préférence aux films *déjà vendus* sur le marché local. Argument pour le moins paradoxal. Pour le court métrage j'ai déjà dit que Paviot nous accompagnait avec ses films sous le bras. Sa présence avait été demandée par des critiques uruguayiens qui ont gardé de l'affaire de *Chicago Digest* à Venise un souvenir attendri. D'autre part la sélection officielle comportait *La présentation de la Beauce* d'après le poème de Péguy, *Le Lac aux Fées* et la



Nicole Maurey et Françoise Fabian font tenir l'auréole (de martyr) de Paul Paviot.





Maurice Ronet, Nicole Maurey (à gauche), André Bazin, Alicia Behrens (une consœur uruguayenne) et André Michel vont partir pour l'Ile des Phoques.

deuxième partie du *Lourdes* de Rouquier. Voilà qui est plus incomplet encore qu'inégal et ne reflète que de très loin la situation du court métrage français. Enfin qui vivra verra !

9 MARS

Trente heures d'avion rapprochant des gens qui ne se connaissaient que peu ou pas au départ. Peu à peu notre « colonie » prend conscience d'elle-même et de sa solidarité comme telle. Plus nous nous éloignons de Paris, plus nous nous sentons petit bout de France en délégation. Que sera-ce quand il s'agira d'un échantillonnage interplanétaire du Cinéma français pour Mars et Vénus. En attendant Paviot brise la glace en faisant lire à toutes ces dames un article de sexologie des TEMPS MODERNES sur *Les Muria et leur Ghotul*. Dora Doll n'en revient pas !

Jean Servais se livre à d'extraordinaires imitations notamment d'Henri Rollan.

Brûlons les étapes : nous voici à Montévidéo à 12.000 km. de Paris, à la fin de l'été austral. Nous logeons au Victoria Plaza, le plus moderne hôtel de la capitale de l'Uruguay (1.000.000 d'habitants sur les deux que compte le pays) : un gratte-ciel rouge de 22 étages. Au lavabo, trois robinets : eau chaude, froide.. et glacée.

10 MARS

La raison de l'eau glacée nous apparaît vite. On nous avait annoncé un climat tempéré : Biarritz fin août, mais il fait aussi chaud qu'à Rio.

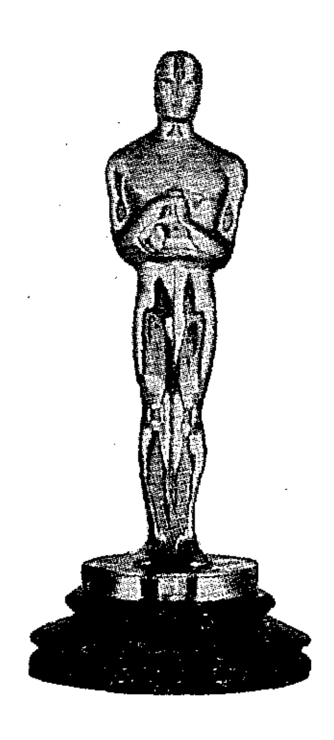
10 h. du matin. — Réception sur la Bretagne, paquebot mixte qui relie Buenos-Aires à Marseille et qui fait escale à Montévidéo. C'est le premier de nos cocktails officiels. Ce ne sera pas le dernier ! Nicolas Mouneu, petit homme charmant, rondelet, astucieux et diligent, délégué d'Unifrance Films à Buenos-Aires a commencé de rassembler son petit monde. Il lui faudra pendant dix jours veiller à tout et notamment à ne pas laisser le petit troupeau s'éparpiller aux heures de rassemblement. Qu'il me soit permis d'anticiper en rendant d'avance hommage à l'efficacité, à la gentillesse, et à l'intelligence avec laquelle il s'acquittera d'une mission quelquefois ingrate et dont émondant les épines il ne nous laissera que les roses.

14 h. — Départ en plusieurs voitures américaines pour Punta del Este à 160 kms de Montévidéo. Dans notre voiture Dora Doll, Françoise Fabian, André Michel et moi. Dora a convaincu le chauffeur de lui confier le volant. Je le dis sans rancune.

(*Suite page* 58.)

LE PETIT JOURNAL DU CINÉMA

PAR J. AUDIBERTI, C. BITSCH, J. DONIOL-VALCROZE, F. HOVEYDA, L. MOULET ET F. TRUFFAUT.



12 mars

T'AS LE BONJOUR D'OSCAR. — Les films couronnés lors de la distribution des « Oscars » sont les suivants : *Marty, La Rose Tatouée, La Colline de l'Adieu, Picnic, Oklahoma, Permission jusqu'à l'Aube, A l'Est d'Eden, Interrupted Melody, Love me or leave me, La Main au Collet, I'll cry Tomorrow, Les Ponts de Toko-Ri.*

Remarquons que ne figurent pas dans cette liste *La Terre des Pharaons, Mais... qui a tué Harry, La Fureur de vivre, A l'Ombre des Potences, L'Homme qui n'a pas d'Etoile, Moonfleet, Graine de Violence, En Quatrième Vitesse, Le Grand Couteau, Le Bandit, Murder is my Beat, Maison de Bambou*, etc... D'où il ressort :

1° que ces multiples et arbitraires couronnements n'ont aucune relation avec la valeur des films. D'ailleurs les Oscars sont décernés par deux ou trois mille techniciens de Hollywood, ce qui reviendrait à demander à Maurice Labro ou Emile Couzinet ce qu'ils pensent des *Mauvaises Rencontres* ou de *La Tour de Nesle*.

2° que Hollywood se considère elle-même comme la succursale de Broadway, puisque *La Rose Tatouée, Permission jusqu'à l'Aube, Picnic* et *Oklahoma* sont adaptés de grands succès théâtraux ; ce sont avant tout des œuvres de Tennessee Williams, Joshua Logan, William Inge, Rodgers et Hammerstein « traduites » pour un public plus nombreux. De même, *Marty* n'est que la transcription cinématographique d'un succès de T.V. par deux transfuges de Broadway.

Voilà qui est très grave, car tous les grands films américains sont justement aux antipodes des conventions broadwayennes. — L.M.

16 mars

CINEMASCOPE 55 ET MEME 56. — La première de *Rains of Ranchipur*, la version cinemascopique de la *Mousson* a eu lieu à Beyrouth le vendredi 16 mars, à 21 heures. Or de 21 heures trente à 22 heures trois fortes secousses sismiques ébranlèrent l'ancienne cité des Phéniciens. Quelques spectateurs peu avertis des choses du cinéma crurent tout d'abord que le film était tellement bien fait qu'ils en ressentaient les tremblements jusque dans leur fauteuil. Quoiqu'il en soit le public a depuis désaffecté la salle, preuve qu'il n'aime pas revoir sur l'écran ce qui lui arrive dans la réalité (avis aux néo, anté et autres « réalistes »). La *Fox* est fière : les vertus percutantes du CinemaScope 54, 55 et même 56 ne pouvaient recevoir démonstration plus spectaculaire. — F.H.

ZINNEMANN ET L'AMER. — En octobre dernier furent tournés pendant trois semaines des extérieurs pour *Le Vieil Homme et la Mer* sous la direction d'un vague « second unit », aucun metteur en scène n'étant d'ailleurs désigné à l'époque. Aux dernières nouvelles, ce scénario ayant été refusé par plusieurs metteurs en scène écœurés d'avoir à besogner sur un découpage tout mâché. *Le Vieil Homme et la Mer* sera réalisé par Zinnemann. — C.B.

20 mars

DU COTE DE CHEZ BROOKS. — Vient de sortir à New York *The Last Hunt* (*La Dernière Chasse*), western en CinemaScope écrit et réalisé par Richard Brooks d'après le roman de Milton Loft. C'est un film à grand spectacle, tourné dans les « bad-lands » du Dakota du Sud ; la publicité annonce des charges de bétail plus impressionnantes encore que celles de *Red River* et *Tall Men*.

Comme Ray, Lang et Aldrich, Brooks est resté fidèle à lui-même jusque dans le western : deux hommes ont pour métier d'assassiner les bisons ; ils reçoivent une prime pour chaque tête de bison ; le plus cruel des deux s'avère, en même temps que l'ennemi des bêtes, celui des Indiens ; il manifeste une hostilité violente envers la squaw de son associé. Brooks explique ainsi la violence raciste par le plaisir sanguinaire.

La critique américaine salue en *Last Hunt* un film audacieux, plus ambitieux par son propos que les autres films du même genre ; mais elle regrette que l'aspect proprement western y soit négligé au profit de problèmes moraux : « *le but du film est de montrer que le désir de tuer oriente la nature de l'homme vers la bassesse et la corruption... le scénario est trop appliqué et ennuyeux... le film a un grand intérêt du point de vue social, mais il est insatisfaisant sur le plan dramatique... on néglige les chasseurs de buffles pour nous faire un nouveau sermon sur le meurtre et la haine* », etc...

Brooks vient de terminer un film d'après une pièce de Paddy Chayefsky, l'auteur de *Marty*, *The Catered Affair*. C'est l'histoire d'un ménage de condition moyenne qui organise une réception au-dessus de ses moyens.

L'auteur de *Battle Circus*, encore sous contrat avec la Metro pour deux films, va tourner prochainement sur un scénario qu'il est en train d'écrire, *Something of Value*, d'après le roman du reporter Robert Chester Ruark, dont le premier film *Aventure Africaine* vient de paraître à Paris.

Après ce film, Brooks compte fonder sa propre maison de production ce sera la Richlar Productions Limited, dont le premier projet *Elmer Gantry*, « produced, written and directed by Richard Brooks » est tiré d'un excellent roman, mal connu de Sinclair Lewis, qui date de 1927. Le roman de Lewis attaque violemment les associations, qui, sous le couvert de la religion, cachent en réalité des charlatans dont le seul souci est de tirer gloire et profit de l'aveugle confiance de leurs adeptes ; il montre aussi l'envers du décor, les véritables héros, les saints, brimés et conspués face aux profiteurs. — L.M.

PETITS MALINS. — Un compte rendu peu indulgent du livre de Raymond Borde et Etienne Chaumeton : PANORAMA DU FILM NOIR AMÉRICAIN (*Editions de Minuit*) paru, dans ARTS vaut à mon rédacteur en chef une lettre émanant des auteurs, peu aimable missive qui commence ainsi : « *Votre collaborateur, François Truffaut, n'a pas aimé le « Panorama du film noir américain* ». *Nous en sommes assez satisfaits. C'est un texte qui n'est ni métaphysique, ni moral, ni chrétien, ni fascisant et l'approbation de Truffaut nous eut rendu perplexes.* »



Voici Edgar G. Ulmer, dont nous n'avions pu trouver la photo pour notre « Dictionnaire Américain » (pour en savoir plus long sur Ulmer, voir p. 55)

Je suis content d'avoir fait plaisir aux auteurs de cet ouvrage en écrivant le quart du mal que j'en pensais mais si Borde et Chaumeton me méprisaient à ce point, *avant même que ne parut mon compte rendu*, qu'avaient-ils besoin de me dédicacer leur « PANORAMA » en ces termes :

« *A François Truffaut, sensible comme nous-mêmes au cinéma américain. Hommage des auteurs : Etienne Chaumeton et Raymond Borde* » ? — F.T.

NOTA BENE. — Je lis dans le *Dictionnaire des Réalisateurs Américains* : MINNELLI Vincente, né à une date soigneusement tenue secrète, etc...

Le secret a été bien mal gardé puisque nous savons maintenant que l'auteur de *Cabin in the Sky* a vu le jour le 28 février 1913.

Signalons également, pour les amateurs d'horoscopes, que Joseph Losey est né en 1909, très exactement le 14 janvier, et aussi qu'il est,



Jean-Marc Thibault, Rosy Varte et Paul Frankeur dans Les Assassins du Dimanche **d'Alex Joffé**

tout comme Nicholas Ray, originaire de La Crosse *(Wisconsin)*, *duquel Etat sont* aussi issus Don Weis et Orson Welles. Ceci pour donner à penser aux disciples de Renan ou Taine. — L.M.

26 mars

BUNUEL. — Le 26 mars Bunuel a commencé le tournage des extérieure de *La Mort en ce Jardin* dans la région de Cosamalopan, à une heure et demie d'auto environ de Vera-Cruz. La chaleur a contraint toute l'équipe et les interprètes (Georges Marchal, Charles Vanel, Simone Signoret, *Michèle Girardon)* à revêtir des tenues coloniales. La caravane comprend une centaine de personnes (dont 15 cuisiniers et boys) logées dans 18 voitures (dont 2 autocars et trois camions avec groupes électrogènes). Meilleurs vœux. — J.D.V.

27 mars

BRIMADES. — *Jeanne au Bûcher* de Rossellini, n'a pas obtenu la « qualité » à la fameuse commission chargée de décider de donner des avances sur la loi d'aide. *Les Assassins du Dimanche* d'Alex Joffé n'a pas obtenu non plus la « qualité », n'a pas été sélectionné pour Cannes et s'est vu refuser la dérogation sur le prix des places (octroyé par exemple à *Série Noire*). Passe encore pour Cannes et le prix des places... mais si ces deux films ne sont pas des œuvres de qualité, alors où est la qualité ? Décidément il y a quelque chose qui ne tourne pas rond dans cette commission. Le principe est bon, mais pratiquement, dans un cas sur deux, les résultats sont incohérents.

J.D.V.

1er avril

SELECTION ET REQUISITION. — Au jour d'aujourd'hui — ce n'est pas un poisson d'avril — on ne sait toujours pas exactement quels des films français de long et de court métrage sélectionnés (ou proposés à invitation) par la commission de sélection depuis le 23 mars, *le ministre compétent décidera* d'envoyer à Cannes. Ce n'est pas à moi de commenter les travaux d'une commission dont je fais partie, d'autant qu'il y aurait beaucoup à dire (et on verra ce qu'il faut dire quand sera réglé le cas *Nuit et brouillard*). Un mot *cependant* sur les *« réquisitions »*. Depuis peu tous les films bénéficiant de la loi d'aide peuvent, même contre la volonté de leur producteur, être « requis » pour participer aux festivals internationaux... et c'est justice. Mais la procédure est aussi délicate que compliquée : sur avis favorable de la commission (mais comment peut-elle aviser ?) Le directeur du Centre fait montrer à la commission le ou les films récalcitrants, puis la commission décide après vision si oui ou non le ou les films sont aptes à concourir avec les autres (candidats volontaires) ; si « non » le film est en quelque sorte censé n'avoir *pas été vu*, si « oui » il se mélange aux autres dans la discussion finale et s'il est finalement sélectionné puis ratifié par le ministre, puis admis par le comité du Festival, c'est alors — et alors seulement — qu'intervient juridiquement la « réquisition » pour présentation au dit festival. On imagine à quelles complications peut aboutir l'application de ce judicieux système. En fait cette fois-ci tout s'est passé comme si les films récalcitrants et objets d'une éventuelle réquisition étaient — ce qui est fort injuste — favo-

risés par rapport aux candidats de gré. Avis : producteurs qui voulez avoir un film présenté dans un festival, ne soyez surtout pas candidats, laissez-vous « requérir » ! — J.D.-V.

5 avril



John Huston vient de montrer Moby Dick **à Suzanne Flon.**

MOBY DICK. — J'ai assisté à la première privée de *Moby Dick*, près du parc Monceau. John Huston avait une casquette à carreaux.

Nos jugements sur l'Amérique sont facilement injustes. Que nous soyons, en Europe, les héritiers directs présumés des peuples qui firent les épopées, les tragédies et les religions qui sont à la base de notre sensibilité littéraire n'empêche que l'Amérique fouille de son côté vers le secret des mondes et des dieux. Un bateau quaker conduit par un capitaine délirant et précis se lance, au fil des mers, à la poursuite d'un léviatan tout blanc Moby Dick, superbaleine à qui ledit capitaine doit d'avoir perdu sa jambe gauche au cours d'une précédente rencontre.

Melville nous a narré cette odyssée, non moins abondante en savoureux détails observés qu'en symboles de toute sorte, sans parler d'une dose non négligeable d'érudition maritime et cétacée. John Huston, de ses mains puissantes a porté le sujet à l'écran. Nous avons vu Gregory Peck dans l'infernale peau du capitaine Achab rejoindre la baleine et dans l'élan sauvage de son rut harponneur, se jeter sur elle, se prendre dans les câbles enroulés au corps de Moby Dick et s'intégrer ainsi au colosse mammifère dans la réalité d'une mythologie.

Huston avait la partie difficile. Qu'il s'agisse des *Misérables* ou de *La guerre et la paix* les chefs-d'œuvre du livre interposent leur masse entre le metteur en scène et le film à faire. Mais l'auteur du *Trésor de la Sierra Madre*, tout en suivant la veine exacte du récit, a su nous accrocher à cette chasse à courre océanique, entremêlée d'admirables instantanés de voiles et de cordages jusque dans le cœur même du maelstrom où se rejoignent la Bible, les magies primitives et le roman aventurier. J. A.

NOUVELLES DE HOLLYWOOD

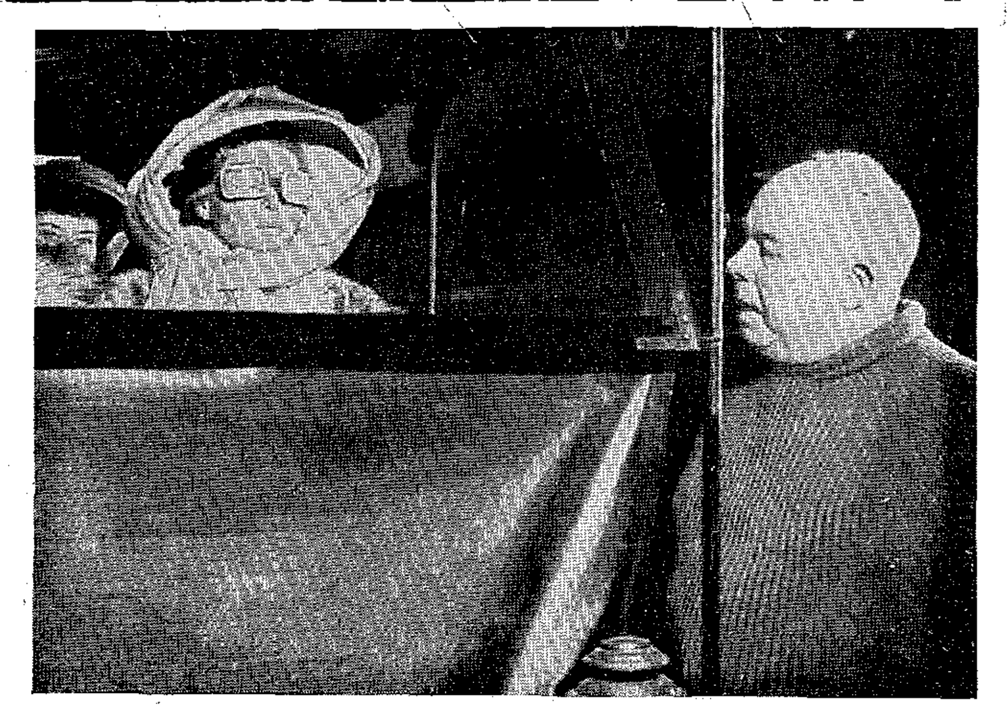
● *Après La Croisée des Destins* (*Bhowan Junction*), George Cukor va mettre en scène toujours pour le compte de la Métro, un nouveau film avec la même Ava ; il s'agit de *The Female*, dont il vient d'écrire le scénario lui-même.

● Ce n'est plus Samuel Fuller qui doit tourner *The Story of Esther Costello*, film anglais en CinemaScope avec Joan Crawford et Rossano Brazzi mais David Miller. Fuller doit réaliser bientôt *The Run of the Arrow* en CinemoScope ; quant à *Tigrero !* qui devait être écrit et réalisé par Fuller, seules quelques séquences en ont été tournées l'été dernier par un « second-unit director » dans le désert du Matto-Grosso au Brésil.

● Le troisième film en Cinérama, *Seven Wonders of the World* (Les Sept Merveilles du Monde) vient de sortir à New-York. Fait notable : Tay Garnett est co-réalisateur du film avec Andrew Marton, Ted Tetzlaff, Paul Mantz et Walter Thompson. — L.M.



Brigitte Bardot est la jeune vedette du jour. La voici avec Marc Allégret, sous la direction duquel elle tourne En effeuillant la Marguerite



Jean Renoir dirige Ingrid Bergman dans Elena

LA PHOTO DU MOIS

Elena (anciennement *Le Cœur à l'aise, L'Œillet rouge, Elliena et les Hommes*) est terminé, prêt à glaner les lauriers de Venise et d'ailleurs.

Un de nos amis qui s'y connait nous affirme qu'*Elena* est un Renoir des grands jours et que Jacques Jouanneau — les amis d'*Orvet* l'aiment déjà — y est magnifique aux côtés d'Ingrid Bergman, Jean Marais et Mel Ferrer. Cet ami voit dans *Elena* la concrétisation de l'idéal de Jean Renoir : retrouver l'esprit des primitifs, le génie des grands pionniers du cinéma : Mack Sennet, Larry Semon, Picratt et, disons-le : Charlot.

Elena est donc une farce pure dans laquelle le corpulent funambule au chandail côtelé jongle avec les thèmes fabuleux toujours et souvent bidonnants que, dès son premier film, amoureusement et fidèlement aussi, il traita. A coups de simplifications désordonnées, frayons-nous un chemin dans la jungle bienveillante et cruelle de Renoir. Un brave homme faible et sensuel est sous l'emprise d'une belle femme (légitime ou non), de tempérament vif, de caractère difficile et plus ou moins adorable garce : *Nana, Marquitta, Tire au flanc, La Chienne, La Nuit du Carrefour, Boudu sauvé des eaux, Toni, Madame Bovary, Les Bas-Fonds, La Marseillaise, La Règle du Jeu, Le Journal d'une Femme de chambre, La Femme sur la plage, Le Carrosse d'or, French-Cancan, Elena.*

Le « ménage à trois » fait sourire Jean Renoir qui a inventé le « ménage à quatre ». Dans son univers : une femme aime, est aimée de trois hommes ou : un homme aime, est aimé de trois femmes. Sur le premier principe sont construits : *Une vie sans joie, La Fille de l'eau, Nana, La Nuit du Carrefour, Boudu, Toni, Madame Bovary, Monsieur Lange, La Bête humaine, La Règle du Jeu, Le Journal d'une Femme de chambre, French-Cancan* et *Le Carrosse d'or* qui porte le système à la perfection. Sur le second principe reposent : *Marquitta, Monsieur Lange, La Bête humaine* (la 3e femme est la locomotive), *La Règle du Jeu, French-Cancan* et *Le Fleuve* qui — comme *Le Carrosse* pour l'équation contraire — porte le système à la perfection.

Les films de Renoir puisent dans la vie leur propre vie; on sait avec qui font l'amour les personnages principaux, précision dont l'absence se fait d'ordinaire cruellement sentir. Renoir n'aime guère la mort dans les films pour ce qu'elle est truquée : on peut exciter un acteur pour lui faire jouer un excité, mais tuez-le et vous aurez le syndicat sur le dos. Il fallait bien faire mourir cependant Nana, Mado, Emma, la jolie madame Roubaud et tant d'autres, mais à la mort chaque fois Renoir a opposé le plus vivant : les chansons. Les femmes qu'il tue avec regrets mais fermement agonisent aux accents populaires d'un refrain des faubourgs.

On vient de dire sottement (à propos d'*Amore*) que « c'est l'interprète qui doit se soumettre à l'œuvre et pas l'œuvre à l'interprète ». Depuis *Une vie sans joie* (scenario de Renoir) bague de fiançailles offerte à Catherine Hessling, toute l'œuvre — et la vie — de Jean Renoir s'inscrit en faux contre cette affirmation. Pour Jannie Mareze, Valentine Tessier, Nadia Sibirskaïa, Sylvia Bataille, Simone Simon, Nora Gregor, Ann Baxter, Joan Bennet, Paulette Goddard, Anna Magnani et Ingrid Bergman, il a fait des films sur mesure, soumettant son œuvre aux interprètes ...et ce sont parmi les plus beaux films de l'histoire du cinéma.

Maintenant *Elena* s'offre à nous : ouvrons grands... nos yeux. — F. T.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS

● inutile de se déranger
★ à voir à la rigueur.
★★ à voir
★★★ à voir absolument
Case vide : abstention ou : pas vu.

TITRE DES FILMS / LES DIX	Jean de Baroncelli	André Bazin	Pierre Braunberger	Armand Cauliez	Jacques Doniol-Valcroze	Simone Dubreuilh	Pierre Kast	Georges Sadoul	François Truffaut	Jean-Pierre Vivet
Le secret de Sœur Angèle	★			★	●	●			●	
Naked Dawn (Le Bandit)		★★		★★	★★	★	★		★★★	★★
The Desparate Hours (La Maison des Otages)	★★	★	★★	★★	★	★	●	★	●	★
Not as a Stranger (Pour que vivent les hommes)			★	★★		★★		●	●	
The Saga of Anatahan	★★★		★	★★	★★		★	●	★★★	
Pain, amour, ainsi soit-il	★	●	●	●	●	●			●	●
Abdulah le grand		★		●	★	★		●		
L'Amore	★★★	★★★	★★	★★	★★★	★★★	★	★★	★★★	★★★
Rebel without a cause (La Fureur de vivre)	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★
Dreams that Money Can Buy		●	★	★★	★	★★		★	●	●
Cette Sacrée Gamine	★★	★	★★	●	★★	●			★★	★★
La Meilleure Part	★	★	★	★★	★	★★	★	★★★	●	
The Trouble with Harry	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★★	●	★★	★★★	★★★

Sachez que :

• **LE BANDIT**, d'Edgar G. Ulmer, vous est chaudement recommandé par Alexandre Astruc, Jean Aurel, Robert Benayoun, Maurice Bessy, John Forsythe, Robert Lachenay, Jacques Rivette et Noël Roquevert.

• **THE TROUBLE WITH HARRY**, le dernier Hitchcock, a plu, entre autres, à Jean Dutourd, Fereydoun Hoveyda, André Lang, Marie-Claire Solleville, Roger-Marc Thérond et Annette Wademant.

• **LA FUREUR DE VIVRE** de Nicholas Ray rallie les suffrages de Alexandre Astruc, Georges Beaume, Jacques Becker, Louis Chauvet, Robert Chazal, Fereydoun Hoveyda, Cy Howard, Pierre Kast, Robert Lachenay, Pierre Laroche, Henri Magnan, Claude Mauriac, Christian Millau, Alain Resnais, France Roche et Roberto Rossellini.

• **L'AMORE** de Roberto Rossellini a conquis les cœurs de Henri Agel, Jean Aurel, Alexandre Astruc, Maurice Clavel, Jean Domarchi, Jacques Flaud, René Guyonnet, André Hakim, Fereydoun Hoveyda, Robert Lachenay, Roger Leenhardt, Claude Mauriac, Max Ophuls, J.-L. Tallenay et François Vinneuil.

LES FILMS



Broderick Crawford et Richard Basehart dans *Il Bidone* de Federico Fellini.

Une métaphysique de l'abîme

IL BIDONE, film italo-français de FEDERICO FELLINI. *Scénario :* Federico Fellini, Ennio Flaiano et Tullio Pinelli. *Images :* Otello Martelli. *Décors :* Dario Cecchi. *Musique :* Nino Rota. *Montage :* Mario Serandrei, Giuseppe Vari. *Interprétation :* Broderick Crawford, Giulietta Masina, Richard Basehart, Franco Fabrizi, Sue Ellen Blake. *Production :* Titanus - S.G.C., 1955.

Un heureux concours de circonstances m'a fait recevoir les *Cahiers du Cinéma* de mars, contenant les extraits du *Journal d'un Bidoniste* au cours de la semaine de Pâques, alors que je lisais dans l'excellent missel du R. P. Feder la liturgie du Mercredi Saint. Le Graduel comporte les versets 2 et 3 du Psaume 68 : « *Viens à mon secours, ô mon Dieu, les eaux montent et je vais être submergé; je m'enlise dans une boue sans fond, la terre ferme a disparu.* » A ce moment j'ai revu en pensée le film de Fellini, j'en ai retrouvé le ton et l'atmosphère : cette agonie d'un noyé que nous avions lue sur le visage de Broderick Crawford, l'auteur de *Il Bidone,* pour nous la

communiquer, avait instinctivement retrouvé le style âcre et oppressant de l'Ancien Testament. En poursuivant la lecture, relisant l'Office des Ténèbres du Jeudi Saint, je sentais presque physiquement cette palpitation moite d'une chair écrasée et prisonnière de son opacité même, cette déréliction qui pèse déjà sur *La Strada* et compose la substance même du dernier film de Fellini.

Il ne s'agit pas ici de correspondances intellectuelles, encore moins d'une influence quelconque des textes sacrés sur la vision du monde d'un metteur en scène : Fellini, par son tempérament, par un processus à la fois viscéral et mystique, retrouve les affres et une angoisse qui se développent à travers les prophètes d'Israël, l'Ecclésiaste et le livre de Job. Le cinéma, tout comme la poésie contemporaine, ne touche généralement au sacré que par le Nouveau Testament. Mon ami, Jean Claude Renard, l'auteur de *Métamorphoses du Monde,* est certainement un des rares poètes vivants qui aient enraciné leur inspiration dans les premiers livres de la Bible. Bref, le cinéma ne nous offre le plus souvent cette « nuit obscure », familière aux mystiques et aux saints que filtrée, décantée par la cérébralité occidentale. Fellini plonge tout au contraire dans une masse, je dirais presque dans une sorte de magma, de religiosité qui participe à la fois de la perméabilité charnelle au tragique des Juifs et de toute une tradition qui, au-delà des Grecs, chaîne l'Asie Mineure. Et c'est le style même de *Il Bidone,* tout comme celui des premiers films de Fellini, qui impose cette épaisse consistance spirituelle. Le baroquisme de sa plastique et de sa dynamique interne, encore qu'il n'ait rien à voir avec ces deux autres baroquismes admirables qui sont celui des *Mauvaises Rencontres* et celui de *Lola Montès,* est un des plus chargés qui soient d'explosivité surnaturelle. Delouche compare le monde de *Il Bidone* aux tableaux de Jérôme Bosch. Il faut croire que cette vue est justifiée puisqu'un de mes anciens élèves de l'IDHEC qui prépare une fiche sur *Courrier du Cœur* m'a fait la même remarque. Pourtant ce n'est pas aux visions infernales trop concertées et un peu sèches, de Bosch que me semblent s'apparenter le paroxysme et la monstruosité énigmatique qui donnent à *Il Bidone* son admirable harmonie dans le déséquilibre. La vibration stridente et le grain de ces images ce sont bien plutôt l'équivalent de ces atroces bleus des premières grandes toiles de Rouault : ce n'est d'ailleurs point par hasard que les deux hommes ont eu recours à la même faune et à la même intériorisation d'un certain picaresque (filles, souteneurs, juges). Ne peut-on dire que le *Miserere* qui gronde et gémit invisiblement derrière toutes les compositions de Fellini, c'est bien celui qui rassemblait dans la pensée de Rouault toutes ces gravures inspirées de la première guerre mondiale ?

Ou, mieux qu'un *Miserere,* c'est un *De Profundis* au sens strict (du fond de l'abîme, j'ai crié vers toi, Seigneur) que nous sentons monter dès la première partie de *Il Bidone,* avant qu'il ne répande et gicle à nos yeux, comme le pus d'un abcès, dans la dernière séquence, celle de l'agonie d'Augusto. Mais précisément cette séquence qui, apparemment, est la plus désespérée, contient en elle-même le germe de la rédemption, puisque l'abcès est crevé, puisque la peur (cette peur que Bernanos a remise à sa vraie place dans l'économie divine) ne craint plus de se dissimuler mais apparaît à nu. C'est bien là qu'une sollicitude invisible a conduit Augusto. En fait, pour des chrétiens il n'y a pas le moindre doute sur cet itinéraire : c'est la souffrance même des victimes d'Augusto et de ses complices (et en particulier celle de la jeune paralytique) qui peut assurer la Rédemption conformément au dogme de la communion des Saints. Mais ici n'est pas l'essentiel pour l'instant : ce qui est à retenir, c'est que le *De Profundis* a éclaté, c'est qu'Augusto se connaît et connaît Dieu dans l'horreur d'une mort abjecte, dans l'épouvantable et noire solitude qui ouvre sur l'abîme. Son opacité est percée comme une taie sur l'œil. Il voit et il désire non plus vivre d'une vie bestiale, mais ressusciter. Rien ne nous autorise à penser que cette chance de résurrection lui sera refusée par Dieu: à travers le tempérament du grand baroque hanté qu'est Fellini (frère d'Agrippa d'Aubigné, de Hugo et d'Audiberti) c'est toute la dialectique saignante du mystère pascal qui a jailli comme un éclair et d'où est né *Il Bidone.*

Qu'on me permette une dernière référence : elle me semble dire l'essen-

tiel sur le chef-d'œuvre de Fellini, c'est un fragment de l'artice du R. P. Danielou paru dans le numéro de Pâques de *Témoignage Chrétien* : « *La vie est l'état de l'homme dans son âme et dans son corps quand il est soustrait par les énergies de Dieu à son existence corruptible. Et la mort c'est l'état de l'homme, dans son âme et dans son corps quand il est laissé à la misère de son existence corruptible. Les vivants, ce sont ceux qui vivent de Dieu aussi bien ici-bas que dans l'au-delà. Et ceux qui ne vivent pas de Dieu sont des morts même s'ils sont encore ici-bas... C'est pourquoi la résurrection est notre foi, toute notre foi. Elle n'est pas le symbole d'une vague survie. Elle est la réalité de l'existence divinisée.* »

Henri AGEL.

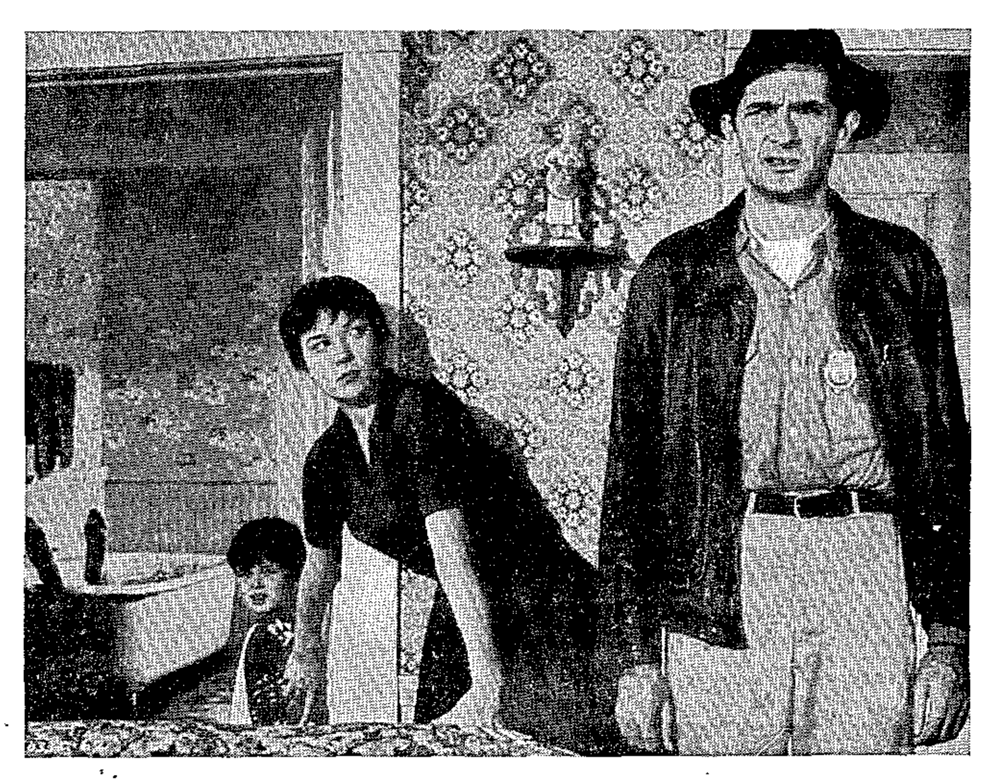
Castigat Ridendo...

THE TROUBLE WITH HARRY (MAIS... QUI A TUE HARRY ?), film américain en VistaVision et Technicolor de ALFRED HITCHCOCK. *Scénario :* John Michael Hayes, d'après le roman de Jack Trevor Story. *Images :* Robert Burks. *Décors :* Sam Comer, Emile Kuri. *Musique :* Bernard Herrmann. *Montage :* Alma Macrorie. *Direction artistique :* Hal Pereira, John Goodman. *Interprétation :* Edmund Gwenn, John Forsythe, Shirley MacLaine, Mildred Natwick, Mildred Dunnock, Jerry Mathers, Royal Dano, Parker Fennelly, Barry Macollum, Dwight Marfield. *Production :* Alfred Hitchcock - Paramount, 1955.

Mon professeur de philosophie aimait à nous citer, comme modèle d'humour métaphysique, cette boutade de Mark Twain. « Nous étions deux jumeaux. Un jour dans sa baignoire l'un de nous s'est noyé. Je ne sais plus si c'est *lui* ou *moi*. » L'esprit de *Trouble with Harry*, souvent de la même veine, n'est point pour embarrasser ceux qui s'obstinent à interpréter Hitchcock en profondeur.

Ce début n'est pas une dérobade. Qu'il y ait de l'humour en notre auteur, nul n'en doute, admirateur ou contempteur. Mais je ne crois pas qu'autour de lui doive, seule tourner la querelle, puisque querelle il y a. Ce n'est pas le côté plaisant des derniers films de la période anglaise qui me les fait priser moins que ceux de celle qui suivit. L'humour n'affectait en eux que le mode de récit, alors qu'il teinte de plus en plus la vision que le metteur en scène a de ses personnages et de l'humanité qu'ils représentent. Il est certain que Hitchcock prend chaque fois davantage ses sujets au sérieux, et c'est cela seul qui importe. Tout au moins, nous en inculque-t-il, chaque fois mieux la conviction. Je ne connais pas de films qui n'ait modifié de quelque manière l'idée que je me faisais de son dessein, et qui loin de me décevoir ou de m'étonner, ne me semblât meilleur, plus poussé que les précédents, tout en me révélant dans ceux-ci des richesses que je n'avais pas encore soupçonnées. Si j'adhère avec François Truffaut, à la politique des auteurs, c'est qu'à mon avis, pour le cinéaste, comme pour le peintre chaque œuvre n'est, comme dit Malraux de Picasso « qu'un jalon dans l'aventure d'un génie crispé » ou, tout aussi bien, détendu, et fort même en l'occurrence. L'évolution donc, que subit Hitchcock me paraît concerner non tant la manière de traiter qu'une certaine idée de l'homme, qu'il revêt d'un caractère de plus en plus accusé de méchanceté agressive. Je l'ai admiré naguère de s'intéresser à des êtres anormaux, puisque cela nous valait de beaux effets que des personnages habillés à la mesure ordinaire, n'auraient pu nous fournir. Je le loue, non moins maintenant, d'éclairer ses héros d'une lumière plus vaste que celle de l'intrigue où ils sont plongés et de leur caractère propre de personnages dramatiques, de mieux appuyer sur leurs points d'interférence avec l'humanité commune, bref de faire davantage œuvre de *moraliste*.

Cette tendance aussi haut qu'on puisse remonter pour la découvrir m'a semblé s'affirmer plus clairement à partir de *Rear Window*. Hitchcock, dans ce film, l'un des trois ou quatre grands thèmes qu'ait jamais traités un cinéaste, et dont on peut concevoir plus d'une interprétation possible, semble vouloir moins solliciter notre émotion, aussi intense qu'il sa-



The Trouble with Harry d'Alfred Hitchcock.

che la susciter d'ailleurs, que notre jugement. Ce qui en constitue la véritable « atmosphère » n'est point tant la présence d'une obsession, d'une hantise que d'une *idée* et d'une idée sur l'homme. L'œuvre suivante, *To Catch a Thief,* nous fait franchir, dans le même sens un nouveau pas en avant. Le charme qu'exerce sur nous et sur ceux qui l'approchent, le personnage incarné par Cary Grant ressortit plus à l'admiration équivoque qu'il nous inspire qu'au magnétisme propre à la folie, au vice, ou tout autre sentiment fort. Et le mépris dont sont accablées les autres figures de ce film n'est pas justifié par quelque lâcheté ou abjection occasionnelle mais bien leur veulerie constitutive. Dans le camp de ces derniers l'impertinence cérémonieuse d'Hitchcock n'a guère de mal à nous pousser. Fini cet éloignement confortable propre à la fiction, au romanesque. L'auteur ne se contente plus de duper, de bercer d'illusions mais dénonce avec toute la virulence et la familiarité propres au ton de la *comédie.*

Libre à Hitchcock de retourner au drame si cela lui chante. Il est significatif qu'un auteur aussi roublard de nature, si bien doué pour le gag, pour le trait, n'ait jamais songé, à part l'expérience peu heureuse, à mon souvenir, de *M. et Mme Smith,* d'aborder de plein front le genre de la comédie. Félicitons-nous-en : le comique de *Trouble with Harry* est riche de toute l'expérience de la période américaine ; il faut pour le goûter entièrement s'être laissé entraîner dans le sérieux jusqu'au point où nous avait menés *I Confess.* Cette farce ne fait que pousser jusqu'à l'absurde le leitmotiv constant de toute l'œuvre d'Hitchcock, ce thème, je veux dire, du « transfert de la culpabilité ». Un cadavre gît dans une forêt : tous ceux qui successivement le découvrent non seulement se réjouissent du crime, mais en revendiquent fièrement, jalousement la paternité. Le capitaine

invoque son fusil de chasseur maladroit, l'épouse, son coup de bouteille et la vieille fille, le talon de sa chaussure. Le médecin, qu'il est loisible de prendre pour un fou conclut à une banale syncope, à laquelle les trois agressions précédentes ne sont peut-être pas tout à fait étrangères. Qui connaîtra la vérité, et, d'ailleurs que nous importe ? De même que, dans *Rear Window* nous aurions été déçus que le crime commis dans l'appartement d'en face n'ait été que le fruit de l'imagination du reporter, de même à présent, nous nous félicitons, avec les personnages de la mort de l'infortuné Harry. Le mode plaisant, de rigueur ici, permet à Hitchcock de solliciter notre complicité plus totalement qu'il n'avait pu le faire encore. Ces êtres falots ou cyniques valent ce que nous valons. L'adhésion qu'ils trouvent en nous n'a d'égal que le *mépris, dont venue la fin du film,* nous ne pouvons ne pas nous sentir, tant soit peu, par nous-mêmes accablés, d'avoir si bien marché au jeu.

Cette sévérité, cette exigence vis-à-vis de lui-même, de ses personnages et de nous, spectateurs, me semble bien être le trait caractéristique de cet Hitchcock moraliste qu'ont révélé ses trois dernières œuvres. Ce ne serait donc que goûter à moitié ce film que de s'en tenir au seul cocasse macabre de la situation, à la verve tout anglo-saxonne des dialogues, à la logique de ce gosse émule de Mark Twain « pour qui aujourd'hui est demain, puisque hier était aujourd'hui et que demain sera hier », à la verdeur de certaines équivoques.

Ce pétillement, pour âcre qu'il soit, n'est bien entendu jamais vulgaire, les visages, fortement typés, n'ont même pas le caractère grimaçant que leur donnèrent les spécialistes de la comédie américaine de Lubitsch à Cukor. Cette élégance, cette sobriété, vertus maîtresses d'Hitchcock), trouvent ici leur place et peut-être encore mieux qu'ailleurs.

Il me reste à parler de la mise en scène. Nulle trace dans ce film de *technicien, ni même de styliste.* Le cadrage, les raccords rappellent par leur sobriété l'esthétique de la télévision, pour laquelle, depuis lors, Hitchcock réalisa quelques courts métrages. Le jeu des acteurs ne porte que rarement la marque de cette direction méticuleuse que nous admirions dans *Notorious* ou *La Corde.* Est-ce à dire que la réalisation soit moins personnelle ? Cet air de liberté qu'on respire ici, comme on l'avait respiré déjà dans *To Catch a Thief,* n'est que la preuve de la suprême aisance d'un metteur en scène pour qui le style n'est plus, et n'a d'ailleurs jamais été, affaire de formules et de procédés. Je ne retiendrai que la beauté de ces paysages d'automne, si bien restituée par la vistavision, et qui imposa au tournage un rythme particulièrement rapide. Certains jugeront ce luxe de surcroît. J'y vois au contraire, puisque le spectacle des futaies rougeoyantes ouvre et termine le film, comme le contrepoids du mécanisme un peu guignolesque de la farce, la porte ouverte à cette poésie propre à tous les films d'Hitchcock et par laquelle est *lénifiée l'amertume* de leur morale, l'élément précieux qui fait que cette comédie, pour divertissante qu'elle soit, nous fait entrer dans des chemins où ne s'aventure qu'à de trop rares instants le genre, d'ordinaire, trop bien délimité, de la *comédie.*

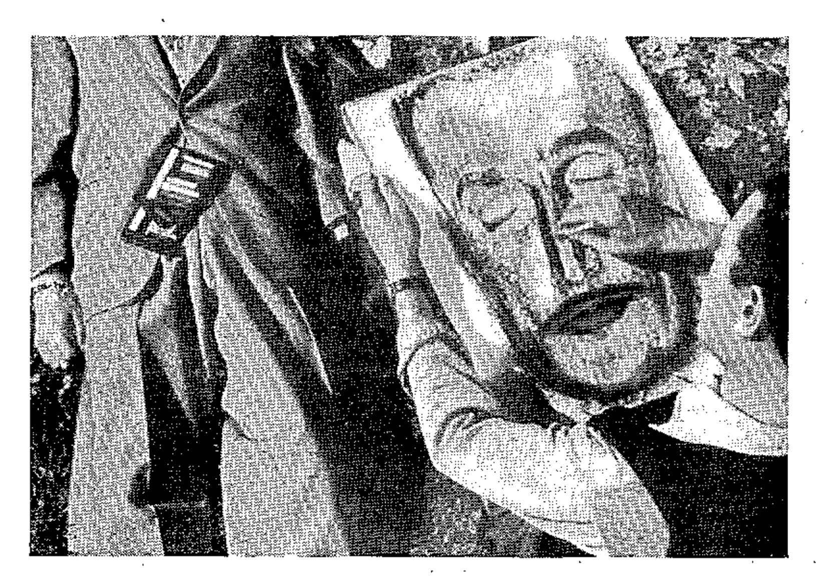
Eric ROHMER.

Humain, trop humain...

Le curieux film et qui donnera bien du fil à retordre à ses exégètes ! Tout à la fois énigmatique et transparent comme un conte de Voltaire dont il a à la fois l'écriture lisse et l'acidité de ton. Je viens de nommer Voltaire mais on pourrait aussi bien invoquer Kafka et Lewis Carroll. Décidément Hitchcock n'a pas fini de nous surprendre.

Me risquerai-je à une interprétation ? Sans doute mais sous bénéfice d'inventaire car, bien entendu, plusieurs explications sont possibles : voici la mienne.

J'ai tout d'abord l'intime conviction qu'Hitchcock s'est livré à une expérience du même ordre que celle d'un physicien ou d'un biologiste. Le savant ne peut en effet décrire les re-



The Trouble with Harry d'Alfred Hitchcock.

lations qui unissent différents éléments qu'après qu'un certain nombre de conditions préalables aient été réunies. C'est en laboratoire qu'il rassemble ces conditions et qu'il isole ainsi les faits qu'il entend déceler. Hitchcock n'a pas procédé autrement; ne disons donc pas qu'il s'est placé dans un monde imaginaire (ou irréel) mais dans un monde abstraitement simplifié dont voici les composantes :

1° Construisons d'abord un milieu *clos* doté de toutes les facilités et de toutes les séductions terrestres : un coin de la Nouvelle-Angleterre par exemple où on aimerait vivre sans souci du lendemain;

2° Introduisons ensuite dans cet eden un certain nombre de personnages aisément repérables : le jeune premier et la jeune première, l'enfant terrible, le capitaine de navire-qui-n'a-jamais-navigué, la vieille fille, le docteur-dans-les-nuages, le milliardaire américain et le shériff-adjoint enfin, qui assurent la liaison avec l'extérieur ;

3° Procédons ensuite chez tous nos personnages à *l'ablation* de la conscience. Nous admettons donc, ce qui n'a rien de déraisonnable, qu'ils sont privés de tout sens de la culpabilité intérieure.

Ces opérations sont indispensables car il s'agit de créer chez les spectateurs un climat d'entente qui leur permette de souscrire sans la moindre réserve à ce qui va suivre (1).

4° Mettons nos bonshommes en présence d'un cadavre et admettons qu'étant données les circonstances de sa découverte, ils pourront tous se sentir *responsables* de la mort de cet individu aux yeux du shériff.

Que va-t-il en découler ? Rien de plus (mais rien de *moins*) que le désir « *naturel* » de se garantir contre les soupçons du shériff. Il s'agit uniquement de prendre une assurance contre les inconvénients qui résulteraient d'une arrestation. D'où la *complicité instantanée* qui s'établit entre nos amis bien résolus à sauvegarder leur quiétude un instant menacée. S'ils revendiquent le cadavre ce n'est certes pas pour assumer les graves conséquences qui découlent de la suppression (même accidentelle) d'une vie humaine. Il s'agit tout simplement de tenir son rôle dans un jeu où tous les partenaires sont de force égale et s'ils acceptent d'un cœur

(1) On aura reconnu sans peine la méthode des « approximations successives » chère aux physiciens (et aux économistes anglais), laquelle consiste à compliquer progressivement un schéma initialement simple.

léger d'avoir donné la mort, c'est parce que ce cadavre n'est *rien*. Il ne s'agit que d'un inconnu dont le trépas n'a pas plus d'importance que celui d'un lapin. La mort de *l'autre* est dépourvue de sens : il n'est plus, « ce semblable, mon frère », qu'un simple objet encombrant qu'il convient de faire disparaître au plus vite.

Il est, je pense, inutile d'épiloguer plus longtemps. Je note toutefois que ce conte peut être l'une des clés de l'œuvre hitchcockienne : dans un monde où l'on *se comporte* plus que l'on ne *se conduit*, le problème du crime et du châtiment ne se pose plus et qui se sentirait dévoré par la tunique de Nessus de la conscience ? *Personne n'est coupable, mais personne non plus, n'est innocent à moins de conférer à ce dernier mot un sens paradisiaque qu'il ne saurait avoir ici.* La mort, la vie, autant d'abstractions vides de sens et littéralement sans conséquences. Et l'argent même, quel cours peut-il avoir chez ces plaisantes bestioles ?

Telle est l'impression que me laisse ce film admirable, mais après tout suis-je peut-être dans l'erreur. En ce cas j'attends avec impatience la publication d'un « Hitchcock sans larmes » (mais non pas « sans métaphysique ») qui me délivrera de mes doutes.

Jean DOMARCHI.

Tueurs à gags.

— Connaissez-vous l'histoire du croque-mort?
— Ha! Ha! Oh! oui, je la connais!

Strangers on a train
(*en français dans le texte.*)

S'il existe bien une thématique de Hitchcock, il serait vain de la concevoir comme une structure capable de s'accroître par simple juxtaposition. Bien des esprits, il est vrai, ne conçoivent pas autrement le savoir humain; ils se récrient si quelque phénomène incongru les oblige à remettre en question ce qu'ils pensaient tenir pour sûr. Ce qui me paraît essentiel chez Hitchcock est qu'il accepte et recherche pour son œuvre ces risques, ces chances, ces hasards ; la vie ne procède pas autrement.

The trouble with Harry est l'un de ces phénomènes incongrus. Ce film vu par des hommes est réalisé selon l'optique de Dieu. Il leur apparaît naturellement absurde et irréaliste, puisque l'homme ne peut définir la réalité que par la connaissance qui lui est accessible. Mais les autres films de notre auteur, dans la mesure où ils traitaient de vérités non universellement reçues, pouvaient aussi être dits irréalistes, et je ne parle pas de *Stagefright* où les images donnaient la caution de leur réalité à un récit mensonger. C'est donc affaire de degré et cette fois Hitchcock a choisi l'extrême. Quelqu'un me demandait récemment s'il n'était pas possible après tout d'interpréter l'œuvre de Hitchcock *en dehors* du dogme et de la morale d'une certaine religion. Pourquoi, alors que d'elle-même l'œuvre tout entière se place selon ces perspectives ? Ce n'est pas nous qui de force l'y faisons entrer par quelque parti pris abusif. Il reste que chacun a le droit de donner un point de vue non catholique sur une œuvre catholique.

De même peut-on donner sur *The Trouble with Harry* un point de vue strictement humain. Les personnages sont des humains et leur comportement les juge. A qui se prive de regarder le monde selon le point de vue de Dieu apparaît la misère du monde sans Dieu ; tout cela est très logique. *The trouble with Harry* en apporte la démonstration par l'absurde. La journée s'efface mais Harry reste bel et bien mort, un mort dont personne ne veut et que chacun a plus ou moins tué.

Adoptant le point de vue de Dieu, on peut développer d'autres allégories. De toute façon l'allégorie parfaite n'est pas concevable ou du moins ramènerait-elle l'œuvre à un stupide décalque (ainsi *Un homme est passé*). Qu'ici la plupart des épisodes et la trame même du récit soient symboliques n'est pas contestable. Mais comme dans tout art occultiste (et quel ne l'est qui n'atteigne à quelque vérité ?) plusieurs plans de réalité s'y superposent, même si une connaissance imparfaite peut faire apparaître entre eux des contradictions. Il faudra bien un jour s'expliquer là-dessus.

Philippe DEMONSABLON.

Faut-il brûler Harry ?

Ce film est une parabole. Mais qu'est-ce que la parabole ? — « Nombre vont se plaignant que les paroles des sages ne soient jamais que des figures, inemployables dans la vie de tous les jours, la seule pourtant que nous ayons. » Je ne cite pas Kafka par hasard : est-ce illusion de ma part si, de plus en plus, l'œuvre de Hitchcock me semble tourner autour d'une idée proprement « kafkaïenne » du récit ? Et non seulement le récit : est-ce à la même symbolique que renvoie, chez l'un et l'autre, l'obsession de l'appareil judiciaire ? Attendons, pour en décider, *The Wrong Man*.

Pour en revenir à *Harry*, ce film n'est pas le moins mystérieux de son auteur. Hitch, selon le mot de Paulhan, a « le sens du secret », et ses exégètes en ont depuis longtemps fait l'expérience : tous ses films, tout au moins ceux des quinze dernières années, sont à double fond; et quelque loin que l'on en puisse pousser l'interprétation, il demeure toujours un secret derrière le secret. La majeure partie des élucidations qui ont été successivement proposées dans les *Cahiers* sont sans doute exactes: il reste qu'elles n'expliquent rien, à proprement parler. Du moins ont-elles déblayé le terrain; mais nous achoppons toujours sur une énigme fondamentale (qui est, peut-être, celle de l'homme et sa double nature). Tout se passe, depuis *Rear Window*, comme si Hitchcock renonçait désormais à la première grille et mettait au premier plan cette énigme naguère sous-entendue : il devient plus franc, et en même temps plus mystérieux.

« Est-il bon, est-il méchant ? »; ce fut d'abord une devinette posée au spectateur : le Laurence Olivier de *Rebecca*, le Cary Grant de *Soupçons* portent en eux cette ambiguïté. Mais le jeu cesse vite; ce n'est plus, dans *L'Ombre d'un doute*, sur le personnage que l'on s'interroge : « Est-il bon, est-il mauvais ? », c'est de ce monde qu'il s'agit : faut-il croire à la toute-puissance du mal, ou s'y refuser ?

C'est toujours autour de cette interrogation que s'articule *The Trouble with Harry* : le plus curieux de ce film est sans doute qu'il est impossible de trancher si les personnages en sont ou non « bons ou mauvais »; mais peut-être sont-ils déjà *au-delà* d'une telle distinction. Ce qui ne simplifie pas les choses.

Trêve d'exégèses : je pense que le propre de la parabole est justement de se suffire à elle-même et de refuser une interprétation trop littérale ; il faut se plier aux faits, au lieu de vouloir les penser. Comme l'écrit encore Kafka : « Pourquoi protestez-vous ? Si vous vous conformiez aux figures, vous seriez vous-mêmes devenus figures, et par-là libérés du souci quotidien. »

Jacques RIVETTE.

POST-SCRIPTUM

Si le monde n'est pas irrémédiablement condamné, du moins semble-t-il être, aux yeux de Hitch, de plus en plus suspect ; s'il a tenu à tourner durant l'automne, n'est-ce pas parce que le rougeoiment des feuillages représente en quelque sorte, sinon le pourrissement de la nature, tout au moins son annonce : l'image du ver dans le fruit s'y unit au souvenir de la robe rouge de l'adultère.

J. R.

Un nouveau romantisme

THE NAKED DAWN (LE BANDIT), film américain en Technicolor de EDGAR G. ULMER. *Scénario :* Nina et Herman Schneider. *Images :* Frederick Gately. *Décors :* Harry Reif. *Musique :* Herschel Burke Gilbert. *Montage :* Dan Milner. *Interprétation :* Arthur Kennedy, Betta St. John, Eugene Iglesias, Roy Engel. *Production :* James O. Radford - U.I., 1954.

Facile à aimer. J'écris ces mots sachant combien nombreux seront ceux qui ne s'abandonneront pas aux charmes de ce film parfaitement insolite, fluide comme l'eau de source, diapré comme elle. Et pourtant ! Comment demeurer rebelle à l'entrelac des thèmes, au disconvenu des situations, aux ruptures de ton toujours difficiles à imposer et qui me comblent. Je

n'imaginais pas tant de qualités diverses, chez un auteur dont, je le confesse, je n'avais vu jusqu'à présent que le très honnête *Carnegie Hall*.

Il existe une race privilégiée de metteurs en scène (Griffith, Murnau, Rossellini, Renoir) qui ont de la nature une connaissance si intime que leur génie peut d'emblée nous faire participer à ses mystères. Ils sont grecs en ceci qu'ils retrouvent au-delà du christianisme une inspiration « dionysiaque », leur art nous faisant par instant accéder à une manière de révélation extatique (je pense ici au *Stromboli* de Rossellini). La sérénité et la mesure apolliniennes les visitent aussi quelquefois (cf. *Le Fleuve, Tabou*), ce qui m'autorise à dire en toute tranquillité que les auteurs de films que nous aimons et défendons sont les héritiers authentiques de quatre mille ans de civilisation. Murnau est avec Klee, Proust et Faulkner le représentant le *plus significatif* du XX[e] siècle occidental. Murnau est en effet le seul à avoir réussi la conciliation du naturalisme grec et de la subjectivité romantique de l'Occident. Il est en ce sens le véritable successeur de Goethe et de Hölderlin (bien plus que Thomas Mann). Tout ceci, j'en suis sûr, qui peut scandaliser deviendra lieu commun d'ici dix ans.

Ce n'est pas sans arrière-pensée que je rappelle Murnau avec insistance. Edgard G. Ulmer a été son décorateur et je me demandais non sans curiosité, s'il avait retenu quelque chose de la leçon de ce maître. Vous devinez sans peine la réponse. Il y a dans *Naked Dawn* quelques plans que Murnau n'aurait pas désavoués : le bandit surprenant Maria en train de puiser de l'eau à une rivière, un intérieur de paysan mexicain cadré à partir d'une lampe à huile. Ces plans ne sont si beaux que parce qu'ils sont empreints d'une sensibilité germanique au sens le plus élevé de ce terme. La séquence de la boîte de nuit serait à citer en entier : brusque incursion dans le monde du plaisir construite à partir d'un motif (les jambes de la danseuse) qui, repris un instant plus tard dans un cadrage identique, rythme l'ensemble, elle introduit une bouffée de fièvre dans une histoire « naïve et sentimentale » où règnent des sentiments *vrais*. On pense invinciblement à une séquence d'esprit identique dans le prestigieux *Rancho Notorious* de Fritz Lang. Il faudrait ici analyser avec le plus grand soin les rapports qui s'établissent entre le bandit Santiago et le couple de paysans Maria et Manuel. Santiago qui vient de se réfugier dans leur ferme éprouve *simultanément et instantanément* de l'amitié pour Manuel et de l'amour pour Maria. S'il accepte, un instant, d'emmener Maria avec lui, c'est que Manuel l'a trahi. Manuel tente par deux fois de le tuer et soit lâcheté, soit scrupule (plus probablement les deux ensemble), y renonce. Sans doute la deuxième fois un cobra menace de le faire passer de vie à trépas et c'est Santiago qui le sauve, mais l'absence du cobra n'aurait rien changé et Manuel n'aurait pas pressé sur la détente. C'est que notre homme est tiraillé par des sentiments contradictoires : l'appât du gain, la reconnaissance, une piété très égoïste (il cherche en Dieu un complice) et un amour (car il aime Maria) plus égoïste encore. Une pauvre âme primitive et enfantine que l'on pourrait aisément taxer de duplicité si l'on ne percevait pas au-delà une noblesse originelle que le vertige de l'argent ne parvient pas tout à fait à étouffer. L'un des aspects les plus intéressants du film est celui où précisément on voit Manuel, naturellement avide, ébloui, aliéné par le spectacle de l'argent, accéder au renoncement de soi à la suite de l'échec de sa deuxième tentative. Auparavant estimable, parce que dur au travail, il devient miraculeusement grand par l'aveu spontané de ses intentions criminelles. Si Santiago le repousse, c'est parce qu'il a brusquement la révélation d'une âme lâche et cupide *au moment même où c'est un autre Manuel qui lui parle.* Le spectateur (s'il est français) ricane, car il ne comprend pas que l'un des mérites de ce film est de rendre *parfaitement plausible ce revirement* que d'autres suivront. Le *Sunrise* de Murnau nous avait déjà habitués à ces revirements : le film nous montrait un homme et une femme revenant plusieurs fois sur leurs décisions. Nous savons par ailleurs depuis Dostoïevsky et Meredith que la conduite d'un individu n'est pas linéaire : des profondeurs de sa conscience peut surgir un contre-ordre qui l'oblige à faire volte-face. Il voulait faire quelque chose et finalement ne le fait pas. Tout le génie de Dostoïevsky est d'avoir mis en évidence ces *mutations* brusques de la conscience, cette cassure qui s'introduit



Betta St-John et Arthur Kennedy dans *Le Bandit* d'Edgar-G. Ulmer.

entre l'intention et le geste. Sur le plan formel, elle peut exiger que l'auteur (romancier ou cinéaste) change de registre et sache passer du tragique au comique ou l'inverse. C'est cette merveilleuse aptitude que Dostoïevsky et Murnau possèdent au plus haut degré, et Ulmer n'en est pas privé, tout au contraire. Sa mise en scène, eu égard à la modicité de ses moyens, est d'une souplesse et d'une élégance confondantes. Quelle sûreté dans la variation du *tempo*, dans l'emploi du plan d'ensemble, dans les mouvements d'appareil toujours dictés par les exigences psychologiques de son récit ! Quant à la couleur, elle est d'une beauté exemplaire : bleus profonds, rouges assourdis, jaunes stridents toujours parfaitement accordés aux bruns et aux gris. Il faut citer aussi le dialogue, savoureux quand il faut, discret quand il faut, et l'interprétation où Arthur Kennedy (déjà remarquable dans *The Lusty Men* et *Rancho Notorious*) et Betta St John (à mi-chemin entre Shirley Mc Laine et Leslie Caron) nous séduisent au plus haut point.

Jean DOMARCHI.

Les horizons nouveaux

CETTE SACREE GAMINE, film français en CinémaScope et Eastmancolor de MICHEL BOISROND. *Scénario :* Vadim et Michel Boisrond sur une idée de Jean Perine. *Dialogues :* Vadim. *Images :* Jo Brun. *Décors :* Chalvet. *Musique :* Henri Crolla, Hubert Rostaing. *Montage :* Jacques Mavel. *Interprétation :* Brigitte Bardot, Jean Bretonnière, Raymond Bussières, Bernard Lancret, Françoise Fabian, Misha Auer, Poiret, Serrault, Lucien Raimbourg, Darry Cowl, Madeleine Lambert, Jean Lefebvre, Jacques Marin, Mario David. *Production :* Lutétia - S.L.P.F. - Sonodis - S.E.L.B., 1955.

A quoi devons-nous de voir ces deux dernières années tant de jeunes metteurs en scène faire leur premier film ? Quelle qu'en soit la raison, nous aurions tort de nous en plaindre. Depuis près de dix ans, la sclérose



Brigitte Bardot dans *Cette sacrée gamine* de Michel Boisrond.

gagnait chaque jour davantage le cinéma français : il devenait urgent de rajeunir les cadres. De la nouvelle promotion, dont Alexandre Astruc est le major, quatre noms sont à retenir : Alex Joffé, Norbert Carbonnaux, Claude Boissol et Michel Boisrond.

Avec *Les Assassins du Dimanche,* Joffé en est à son troisième film et son talent ne cesse de s'affirmer. Carbonnaux, dont *Les Corsaires du Bois de Boulogne* n'avaient pas eu l'heur de retenir l'attention de la critique, va entreprendre prochainement *Courte Tête* auquel nous souhaitons un meilleur sort. Sur *Toute la Ville accuse* de Boissol, nous reviendrons en temps utile. De Boisrond enfin, nous venons de voir *Cette Sacrée Gamine.*

Au terme d'un assistanat d'une dizaine d'années, durant lequel il travailla aux côtés de Cocteau, Litvak, Welles, Anouilh et Clair, Boisrond s'est vu confier la réalisation d'un film dont on pouvait craindre le pire : on sait avec quelle facilité Platitude et Vulgarité vont se nicher dans la comédie bien française. Ce sont de ces deux mauvaises fées qu'il s'est avant tout gardé. Ce contrôle efficace et permanent du rythme et du goût donne à *Cette Sacrée Gamine* une bonne tenue de route.

Toutefois la rectitude du film n'est pas entièrement à son avantage, car la mise en scène de Boisrond s'exerce essentiellement dans le registre mineur, ses idées sont souvent un peu étriquées : est-ce une déformation due à une longue pratique du métier d'assistant qui le pousse à ne gratter qu'en surface ? On aurait certes préféré qu'il sacrifiât cette belle uniformité à *quelques moments privilégiés;* il en avait peut-être l'occasion avec les ballets, d'autant qu'il semble avoir vu et admiré les Minnelli et les Kelly, mais ceux-là ne se haussent guère audessus de la moyenne générale (1). Il en résulte que la qualité de *Cette Sacrée Gamine* relève moins de l'abondance de biens que de l'absence de défauts.

Certains en déduirons qu'il n'y a pas là de quoi faire tant d'histoires, d'autres s'en réjouiront en songeant qu'un Boisrond vaut mieux qu'un Gaspard Huit : *Paris Canaille* est l'exemple parfait du film qu'aurait réussi Boisrond, car scénario et dialogues invitaient à nous amuser, ce que Gaspard Huit a soigneusement évité de faire.

Boisrond tourne en ce moment *Les Environs d'Aden,* d'après un roman de Pierre Benoît et filmera ensuite la pièce d'André Roussin, *Lorsque l'Enfant paraît.* Puisqu'il existe en France un genre comique où fleurit le navet s'étendant du vaudeville au film coquin, qu'il n'y a pas plus de chances de le voir disparaître un jour qu'il n'y a de motifs de le combattre, il est préférable que des metteurs en scène habiles et consciencieux s'y exercent. C'est à Boisrond que ce genre devra peut-être un jour ses lettres de noblesse.

Charles BITSCH.

---

(1) Toutefois, pour être juste, il faut préciser que Boisrond ne pouvait réussir des numéros musicaux « à l'américaine » sans un budget minimum auquel ont renoncé les producteurs : le « show » coûte cher.

Un cœur mis à nu.

THE SAGA OF ANATAHAN (FIEVRE SUR ANATAHAN) film japonais de JOSEF VON STERNBERG. *Scénario et adaptation :* Josef Von Sternberg, d'après le roman de Michiro Maruyama. *Dialogues Japonais :* Asano. *Commentaire anglais :* Josef Von Sternberg, dit par lui-même. *Images :* Josef Von Sternberg. *Musique :* Ifukube. *Montage :* Miyata. *Décors :* Kono. *Interprétation :* Akemi Negishi, Tadashi Suganuma, Kisaburo Sawamura, Shoji Nakayama, Jun Fujikawa, Hiroshi Kondo, Shozo Miyashita, Tsuruemou Bando, Rokuriro Kinoya, Daijiro Tamura, Tadashi Kitagawa, Takeshi Suzuki, Shiro Amikura, Kikuj'i Onoe. *Production* : Daiwa production, Josef Von Sternberg, 1953.

The Saga of Anatahan offre à qui le considère l'exemple d'un combat entre des circonstances de production hasardeuses et une volonté créatrice bien arrêtée, entre la pauvreté des moyens de réalisation et la densité de ce qu'à travers eux l'auteur s'est proposé d'exprimer. Mais le film offre aussi l'exemple d'un triomphe définitif de celles-ci sur celles-là — juste revanche si l'on veut bien se rappeler à quel point, depuis vingt ans, fut contrariée la carrière de Sternberg et se représenter la situation d'un créateur qui se voit refuser la possibilité de créer. Pourtant ces années de silence ou de demi-silence (1) ne furent pas une terre vaine et, sans aucun reniement, Sternberg nous donne avec *Anatahan* une œuvre de maturité où la rigueur se fait plus exigeante et plus complexe le propos. Car cette œuvre a deux visages étroitement mêlés et chacun correspond aux sentiments qu'elle inspire : dans la succession où elle se manifeste à nous, d'abord objet dont les pouvoirs de fascination justifieraient amplement qu'on l'admire; puis reflet et plus encore projection, volontaire à l'extrême, de l'homme qui créa cet objet. Il sera commode pour l'exposé, et utile à la compréhension, de suivre cette marche en deux étapes que je viens d'indiquer.

*

La presse a publié cet épisode dérisoire et tragique de la dernière guerre : un groupe de pêcheurs et soldats japonais échoua en 1944 sur l'île d'Anatahan, qu'ils trouvèrent déserte à l'exception d'un couple. Ignorant la défaite du Japon puis refusant d'y croire, attendant l'arrivée d'un ennemi qui n'existait plus, ils en vinrent à se faire entre eux la guerre pour la possession, croyaient-ils, de la femme. Cela dura sept ans. Cela aurait pu tout aussi bien durer encore au moment où j'écris ces lignes. A partir de ces événements réels de notre époque et avec un grand souci de vérité, Sternberg a conçu une œuvre résolument non réaliste. Le film en offre de nombreux exemples; les plus frappants d'entre eux (2) montrent assez que la provocation n'en est pas absente, ni un certain plaisir aristocratique de déplaire : mais c'est aux sots que cela déplaît. Et achevant de déjouer les malentendus, Sternberg n'a traversé le Pacifique que pour construire dans un studio de Kyoto un décor de jungle vraisemblablement petit car c'est à l'étroit qu'il se trouve à l'aise (qu'on se souvienne de *Shangaï Gesture* ou du décor des docks de *Macao*) et engager une troupe de danseurs afin d'interpréter les acteurs de ce drame.

On conçoit déjà tout ce que ce procédé autorise de transfiguration. Ayant réglé son compte à la piteuse vraisemblance, l'auteur a conquis la plus grande liberté d'exprimer une vérité poétique, ces lignes abstraites accroissant le resplendissement de la matière qu'elles rencontrent; ainsi quoi de plus abstrait que cette jungle *aride* et *des-*

(1) Depuis 1935, date de son dernier film avec Marlène Dietrich, Sternberg n'avait tourné de films importants que *Moi, Claude* malheureusement inachevé et *The Shangaï Gesture :* 7 films entre 1935 et 1953, aucun entre 1941 et 1951.

(2) Un des hommes est poignardé dans le hamac ; aucune trace de blessure n'est visible où il a été frappé. Même remarque lorsqu'un autre est abattu de deux coups de revolver dans le dos *nu ;* de plus les coups de feu ne font pas de bruit mais sont incorporés à la partition musicale et rendus par l'orchestre. Lorsque les hommes cherchent Keiko dans la jungle, Sternberg consacre un plan à nous montrer l'un deux se cachant presque le visage dans une touffe de feuilles pour lancer son appel. Et les motifs imprimés sur le parachute ne sont assurément pas les taches brunes et vertes du camouflage. Mais je ne vois rien dans ce parti pris qui autorise à se gausser.

séchée, au lieu du grouillement humide que tant de films nous ont donné à voir ? Sans doute restait-il encore quelques conventions dont il était urgent de faire justice. Conventions dramatiques tout d'abord et le jeu des acteurs contribue à les dissiper. Fait unique dans le cinéma japonais, les gestes expressifs ont fait place à la magie de regards adressés souvent au prodigieux inconnu de leur vision; qui n'y reconnaîtra cette stylisation des cinéastes allemands, Fritz Lang et Murnau, beaucoup plus soucieux de plonger les personnages dans un univers abstrait que de les affronter entre eux. Cet effacement de toute structure dramatique se trouve accru par le commentaire accompagnant le film tout au long de son déroulement. Je veux bien croire qu'un tel procédé fut jugé nécessaire pour l'exploitation du film en Amérique (1). Mais ce commentaire, Sternberg l'a écrit lui-même et c'est sa voix même qui pendant une heure et demie s'adresse à nous par-dessus les images; non pour résumer les paroles des personnages mais pour commenter leurs actes, introduisant un décalage entre le spectacle et la réflexion sur le spectacle. Souvent même, ces actes sont annoncés et l'intérêt dramatique alors fait place au sentiment stupéfait d'une sorte de fatalité, le récit devient une cérémonie horrible et nécessaire réalisant les paroles du récitant. C'est dire que si le commentaire pouvait inviter à une attitude de moraliste, une telle attitude est vite dépassée. Impossible ici d'atteindre, ou de conserver, ce détachement que les moralistes essaient de prendre et qui n'est souvent que froideur : les images de passion imprimées sur l'écran y contredisent aussitôt, et le spectateur sollicité en sens inverses par l'image et son commentaire (ou faut-il dire par le commentaire et son image) ne peut manquer de se trouver mauvaise conscience dans cette dualité.

*

Mais il nous faut aller plus avant si nous voulons rendre compte d'un sentiment qui ne doit rien ici qu'au spectacle de la sincérité. Œuvre que Sternberg a créée avec un soin accaparant, il semble que ce soit d'abord pour lui-même qu'il a réalisé *The Saga of Anatahan.* Le spectateur est un intrus dans la salle s'il devine quelle nudité s'enveloppe de l'écran; ou bien puisque le voici déjà concerné, qu'il reçoive la confidence, même si ce n'est pas celle qu'il eût souhaité entendre.

Je sais bien que certains, considérant la production artistique comme moyen de divertissement, s'indigneront que, au-delà de l'œuvre, on s'interroge sur l'homme qui l'a créée, et qu'à travers elle on s'efforce de communiquer avec lui. Mais l'homme n'est-il pas un phénomène assez étonnant pour que tous les aspects de son activité méritent de nous intéresser? Et parmi eux la création artistique me paraît l'une des entreprises les plus graves et les plus audacieuses. Que me sert d'écouter tant de brillants causeurs qui n'ont rien à me dire? J'aime mieux fréquenter Rossellini, Aldrich, Sternberg et quelques autres. Ceux-là sont des amis chers, il n'est jusqu'aux ombres, même inquiétantes, de leur visage qui ne veuillent me parler.

Telle m'apparaît *The Saga of Anatahan,* réalisant l'œuvre *impossible à faire* qu'Edgar Poë proposait d'appeler « Mon cœur mis à nu »; et il s'en faut de peu, en effet, que l'écran ne se déchire et ne prenne feu sous les fulgurations qu'y projette Sternberg, et tirées, n'en doutons pas, du plus secret de lui-même. Bien qu'elle nous offre quelques réflexions sur la conduite de l'existence (2) cette rêverie à haute voix ne se contente pas de livrer le fruit d'une expérience. Le rêve lui-même devient sujet de réflexion et le moraliste dans son soliloque fait retour sur son expérience, l'observe sans complaisance, attentif, semble-t-il, à ce qu'elle eût d'unique et d'irréversible. Expérience érotique dont la Femme est le centre; foyer d'une inévitable fascination, objet de l'adoration et de la terreur qu'inspirent les divinités cruelles et impassibles, son pouvoir érotique la sacre Reine ou Déesse, sa demeure est un temple que décore l'obsédante multiplication des attributs

(1) Le public américain n'aime pas les versions doublées et il a raison.

(2) Tels fragments du commentaire :
Nous consacrons une grande partie de notre vie à gagner l'estime de nos semblables ; nous n'avons pas de temps à perdre à gagner notre propre estime.
Epier les humiliations d'autrui serait impardonnable si notre propre conduite n'y cherchait des excuses.
Il mourut jeune, il n'avait pas pu apprendre à vivre convenablement.



The Saga of Anatahan de Josef von Sternberg.

de la femme et cette effigie pare le moindre de ses gestes, que sa cour observe avec ferveur.

Souveraine absolue et inaccessible, son pouvoir anéantit ceux qui l'approchent : mais elle n'est aussi qu'un *moyen* dérisoire car elle n'a pas recherché ce pouvoir et les hommes autour d'elle se vouent à la déchéance et à la destruction par le mythe qu'ils ont créé pour entretenir leur passion. Ainsi Keiko rejoint les plus fameuses des héroïnes de Sternberg. On sait quelle idée baudelairienne de la Femme lui fit sept ans durant diviniser Marlène Dietrich et, plusieurs années après, choisir une actrice à l'image de l'Autre : Ona Munson. Dans *The Saga of Anatahan* Sternberg lui-même vient à notre rencontre à vingt ans de distance, sous les traits du mari; la boucle avec *L'Ange bleu* se trouve refermée et ce n'est probablement pas par hasard si dans le récit d'humiliations semblables, des scènes se retrouvent, semblables (5). Mais cette fois Sternberg a pu les vivre et il se mêle à cette certitude quelque chose d'horrible. Sans doute les regards traqués du mari, ses crises de paniques, de soumission, deviendraient-ils impossibles à voir si par de telles scènes Sternberg ne jetait un regard lucide et sans illusion sur les sortilèges de son passé.

« Les rapports entre mari et femme sont fondés sur des sentiments souvent incompris des autres, dont les actes pourtant ne sont pas moins blamables », nous dit un Sternberg de soixante ans pendant qu'un Sternberg de trente-cinq ans se jette aux pieds de sa femme s'éloignant. Retenons la leçon. L'essentiel est de bien vieillir, mais c'est aussi le moins facile.

Philippe DEMONSABLON.

(5) Comment ne pas penser à la scène du « Cocorico » à la fin de *l'Ange Bleu* lorsque ici un des concubins présente une langouste au mari ?

Un metteur en scène baudelairien

« La nourriture et le sexe. Tantôt c'était l'un qui prédominait, tantôt l'autre. »

Henry MILLER.

Il existe dans la littérature occidentale une tradition d'écrivains dont la principale caractéristique est la créa-

tion d'un univers *moral*. Cette tradition dont Kafka et le Surréalisme seraient les derniers prolongements compte parmi ses plus beaux fleurons: le XVIIIe siècle, Sade et Baudelaire. Pour comprendre la détermination éthique de cette tradition, il ne faut pas oublier qu'elle est contemporaine de l'instruction de la femme dans l'œuvre d'art « Avec la femme, écrit Keirkegaard, la plaisanterie est entrée dans le monde... La plaisanterie n'est pas une catégorie esthétique, mais une catégorie éthique à l'état embryonnaire ». Face à cette tradition littéraire, le XXe siècle a donné naissance à une lignée de cinéastes dont sinon le souci du moins le lot a été la création d'un univers moral. C'est ainsi que du XVIIIe siècle, de Sade et de Baudelaire peuvent être fructueusement rapprochés trois auteurs de films : Renoir, Bunuel et Sternberg. D'une part le XVIIIe siècle est le siècle des philosophes, Sade a écrit « La Philosophie dans le Boudoir » et Baudelaire revendique pour la poésie l'objet de la métaphysique, d'autre part Renoir se plaît à citer des auteurs du XVIIIe siècle, le Robinson de Bunuel s'interroge sur l'existence de Dieu et Sternberg joint à son dernier film un commentaire philosophique. Ce n'est pas ici mon propos d'établir ce qu'ont respectivement en commun le XVIIIe siècle français et Renoir, Sade et Bunuel. Ces affinités ont d'ailleurs été dénoncées ou avouées. Brunius a montré comment Renoir est passé de « l'angle esthétique » à « l'angle éthique ». (Il serait intéressant de voir comment dans ses derniers films il parvient à confondre ces angles) et Bunuel a déclaré : « Il est naturel que j'ai plus tendance à voir et penser une situation selon un point de vue sadique ou sadiste que, disons néo-réaliste ou mystique » Ce qui, à ma connaissance, n'a pas été noté, c'est l'aspect baudelairien de l'œuvre de Sternberg.

*

L'univers de Sternberg est un univers fabriqué de toutes pièces. Chacun de ses films nous introduit dans un paradis artificiel où les objets perdent leurs contours et leurs aspects habituels. L'écran est bourré jusqu'au cadre : l'air vient d'ailleurs. Pourtant l'atmosphère est conditionnée : les ventilateurs ont cette « *lenteur immémoriale* » dont parle Apollinaire. Parfois l'air se raréfie encore, alors que tombe un paquet de tracts ou une plume nommée « *Feathers* ». Prêtons l'oreille : « *Avez-vous entendu résonner la chair, malgré le poil postiche* ». (Baudelaire). Soudain, les désirs qui attendaient dans l'ombre entrent en scène : treize mâles sous les projecteurs. La femelle parée de coquillages danse sur une table : l'estrade primitive. « *Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume ?* » (Baudelaire). Keiko, c'est Marlène. C'est la femme fatale née dans le creuset du romantisme et peu à peu mythifiée par Swinburne, Wilde, d'Annunzio. D'ailleurs dans *Anatahan*, nous assistons à la naissance et à l'édification du mythe (comme, pendant la danse de Keiko nous assistons à la naissance du spectacle) : « *Nous ne vîmes d'abord en elle qu'une compagne, puis une femme, enfin LA FEMME* » commente Sternberg. « LA FEMME » dont Baudelaire est « *conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive !* » Dès qu'apparaît la femme, chez Sternberg, l'intrigue devient prétexte, les mobiles véritables qui font avancer l'action s'éclairent et le spectateur peut enfin prendre ses désirs pour des réalités puisque celles-ci ne sont enfin que ceux-là. L'exotisme, l'anachronisme (qui n'est qu'une forme de l'exotisme), *les plumages bariolés, les étoffes chatoyantes, la majesté superlative des formes artificielles, le dégoût pour le réel* » (Baudelaire), sont nécessaires à l'apparition de la femme. L'implication réciproque de la femme fatale et du décor irréaliste n'a jamais été aussi ferme : on a trop souvent tendance à confondre style baroque et style relâché.

Je ne me suis attaché volontairement qu'à tracer les grandes lignes d'un parallélisme entre Baudelaire et Sternberg, qu'à esquisser une critique comparative qui, partant de la notion de style au sens le plus large pourrait aboutir à une exploration plus stricte d'un univers particulier. La notion de lumière, par exemple, si importante lorsque l'on approche l'œuvre de Sternberg ou de Baudelaire, gagnerait à être étudiée dans cette perspective.

André LABARTHE.

NATURALISME PAS MORT

DIE RATTEN (LES RATS), film allemand de Robert Siodmak. *Scénario :* Jochen Huth, d'après la pièce de Gerhart Hauptmann. *Images* : Göran Strindberg. *Décors :* Rolf Zehetbauer. *Musique :* Werner Eisbrenner. *Montage :* Ira Oberberg, Klaus Eckstein. *Interprétation :* Maria Schell, Curd Jürgens, Heidemarie Hatheyer, Gustav Knuth, Ilse Steppat, Fritz Rémond, Lou Seitz, Barbara Rost, Hans Stiebner, Carl Hellmer, Hans Bergmann, Erich Dunskus, Carl de Vogt, Manfred Meurer, Edith Schollwer. *Production :* C.C.C., 1955.

Le succès considérable de ce film auprès du public allemand est dû, pour une bonne part, à la transposition habile, dans l'actualité, du thème de la pièce de Gérard Hauptmann. Les malheurs de Pauline, fille-mère désemparée, à qui une bourgeoise achète son enfant pour conserver l'amour de son mari, ne se déroulent plus au début du siècle. Le comportement de l'héroïne n'est plus dicté par la seule misère, mais par la nécessité d'obtenir un passeport, même faux, pour rejoindre un être cher de l'autre côté de la ligne de démarcation des deux Allemagnes. Or, il est peu de familles qui n'aient eu, depuis l'anéantissement du régime nazi, à souffrir, à l'Est comme à l'Ouest, des frontières d'un monde coupé en deux. D'autre part, la maternité fait vibrer nécessairement des cordes sensibles dans un pays où les femmes sont considérées surtout comme des engendreuses. Et Pauline peut promener sans choquer personne un ventre que l'on verrait ailleurs suggéré par des détails vestimentaires. Ce réalisme insupportable (Maria Schell paraît réellement enceinte) n'a rien que de naturel de l'autre côté du Rhin.

Que les ressorts de l'histoire soient ainsi modifiés n'empêche pas *Les Rats* d'être un mélodrame puissamment efficace et qui ne renie pas ses origines. Malgré les allusions à la République démocratique allemande, il s'agit bien d'un univers où les rapports peuple-bourgeoisie sont vus avec l'optique d'un Zola, une optique très datée, définissant une classe par ses eaux de vaisselle et son linge sale lavé en famille. Pauline, la misérable, l'exploitée, a parfois l'hébétude des servantes de Pot Bouille et la simplicité, les cris et les réactions de la Gervaise de l'Assommoir. Le physique et le jeu de Maria Schell sont bien pour quelque chose dans ce rapprochement. Maria Schell est, autre part, Gervaise et l'on comprend en la voyant dans *Les Rats* pourquoi elle est la seule capable de tenir ce genre de rôles à se casser les reins. Maria Schell représente la fille du peuple chère aux romanciers naturalistes, agissant par instinct plutôt que par raison, capable de tous les élans du cœur et se déchaînant lorsqu'on la pousse à bout, lorsqu'elle n'en peut plus d'être exploitée et torturée. Elle est laide jusqu'au délire lorsqu'elle traîne, avachie par le poids de son ventre, fagotée comme une chiffonnière, la tête dans les épaules. Un sourire, une lueur dans les yeux l'embellissent subitement. Elle joue en force : traits crispés, mains serrées, bras tordus, regards de louve, piétinements, hurlements.

Peu importe que la démonstration de Gérard Hauptmann ait, avec le temps, perdu de sa force. Tel qu'il est, le mélodrame agit sur les nerfs et sur la sensibilité. Et Robert Siodmak, dont ce film marque le retour dans les studios allemands après plus de vingt ans, a ramené d'Hollywood un sens du récit cinématographique qui fait passer sur bien des invraisemblances de situation. Il est d'ailleurs à noter que *Les Rats*, en s'éloignant du courant actuel d'inspiration des productions de l'Allemagne de l'Ouest, retrouve un style perdu depuis 1934 : clair-obscur, importance du décor, symbolisme des objets, atmosphère lourde et tendue. Siodmak se souvient ici plus de *Tumultes* que des *Hommes le dimanche* mais n'en réussit pas moins à créer une atmosphère neuve avec les moyens du passé. La scène de l'accouchement dans le grenier est, à cet égard, un morceau très réussi.

Siodmak laisse, en apparence, ses acteurs livrés à eux-mêmes. On s'aperçoit vite qu'il les dirige tous en fonction de leur propre tempérament et qu'il les intègre à une action qu'ils ont l'air de dominer. Il sera intéressant de comparer à ce propos la manière dont Maria Schell aura été ou

non maîtrisée par René Clément dans *Gervaise.*

En face d'elle, on trouve les rats, ces rongeurs qui dévorent le bien d'autrui. Curt Jurgens, grand voyou berlinois, veule et pourri de vices, est assez extraordinaire. Dans le rôle d'Anna John, la femme aux instincts maternels frustrés, reparaît l'une des rares actrices de talent du cinéma hitlérien (la seule peut-être avec Marianne Hoppe et Zarah Leander dont on se souvienne encore) : Heidemarie Hatteyer. Celle qui fut la Wally de Steinhoff dans la *Fille au vautour* et l'Anna Hertz euthanasiée du *Suis-je un criminel ?* de Wolfrang Liebeneiner s'est, avec l'âge, durcie et comme pétrifiée. Elle est, opposée à Pauline, l'incarnation de la bourgeoisie, cachant sous une apparence respectable les noirs démons de l'envie, de la haine et du crime. En proie à la double hantise de ne pouvoir réaliser complètement la famille et de voir se réveiller chez sa victime des sentiments qu'elle pousse elle-même au paroxysme.

Ces caractères manquent peut-être de subtilité. Ils sont, en tout cas, l'expression typiquement allemande de certaines notions sociales que nous ne voyons pas du même œil.

Jacques SICLIER.

Un festival du film allemand à la Cinémathèque

DE CALIGARI A KAUTNER... ET A STAUDTE

par Jacques Siclier

C'est bien une atmosphère de festival qui a régné à la Cinémathèque accueillie pour l'instant rue d'Ulm, par le Musée Pédagogique, pendant le cycle de projections consacré au cinéma allemand. Le rythme de séances proprement épuisant n'a pourtant pas découragé les cinéphiles acharnés. L'ampleur du panorama historique (30 ans) méritait l'intérêt assidu. Ce festival restera l'une des grandes réussites d'Henri Langlois. Il répondait à une nécessité. Voici, selon moi, *l'enseignement qu'on en peut tirer :*

LE CALIGARISME

Le cinéma allemand muet est, généralement, qualifié d'expressionniste. Presque tous les films présentés étaient connus des habitués de la Cinémathèque. En les groupant dans un ordre à la fois chronologique et comparatif, Henri Langlois avait bien pour but de revenir sur cette notion. L'expressionnisme, ce courant général de l'art d'après-guerre dans l'Allemagne vaincue, influença le cinéma. *Mais surtout l'expressionnisme théâtral. Les expériences* de Max Reinhardt permirent aux décorateurs et aux metteurs en scène de cinéma d'atteindre à une métaphysique de la mise en scène. Et de créer une forme d'art extrêmement vivante, que l'expressionnisme ne suffit pas *seul* à définir. Si, en 1915, déjà l'*Homunculus* d'Otto Rippert, développait le thème de l'être inhumain, du chef aux multiples pouvoirs qui se retrouvera dans de nombreux films jusqu'en 1925, si en 1919 la *Du Barry* de Lubitsch *annonçait le film historique à costumes, ce* n'est qu'à partir de *Caligari* qu'a réellement commencé l'école allemande.

Raskolnikoff !

Caligari, tentative révolutionnaire isolée dont la réussite est due à ses décorateurs Walter Röhrig et Hermann Warm, bien plus qu'à son metteur en scène Robert Wiene, dont *Genuine* et *Raskehukolt* (1921) et surtout *Les Mains d'Orlac* (1924) démontrent assez le manque de génie et l'impuissance à créer un fantastique autre qu'extérieur, sans aucune portée éthique. *Caligari* est à l'origine de la cohérence et de l'originalité d'un cinéma qui a dominé le monde et dont l'influence n'a pas encore été totalement définie. En substituant, à la notion d'expressionnisme, celle de Caligarisme, Henri Langlois a donc permis de reconsidérer utilement le phénomène. Les sujets d'inspiration du cinéma allemand jusqu'en 1924 furent les forces ténébreuses, les vampires, les somnambules, les dédoublements de personnalité et la conception romantique du diable. Sujets conduisant à une certaine esthétique de l'épouvante et du délire hallucinatoire, qui aurait été coupée de la réalité sans le caligarisme ; lequel fit la liaison avec l'éthique ; le problème de la création cinématographique (Jacques Rivette l'a déjà fait remarquer dans « Arts ») s'est trouvé du coup presque résolu. C'est ce qui explique la vitalité d'une école dont presque tous les films, même ceux des artisans (Oswald, Robison, Galeen et Paul Leni) peuvent être revus aujourd'hui.

Deux *auteurs* dominent en tout cas l'ensemble : Murnau, dont la plupart des films sont introuvables mais il suffit de *Nosferatu le Vampire* (1921), de *Tartuffe* (1925) et de *Faust* (1926) pour redécouvrir vivant et intact cet univers d'ombre et de lumière et d'obsessions personnelles (*Le Dernier des Hommes*, de 1924, qui se rattache au Kammerspiel-film, malgré la fin imposée par Jannings, n'est pas inférieur au reste). et [illegible] Umberto D.

Et Fritz Lang, dont tous les films importants ont été applaudis avec enthousiasme : *Les Trois Lumières* (1922), *Mabuse le Joueur* (1922), inspiré des sérials de Feuillade, les *Nibelungen* (1923-1924) dont la deuxième partie, *La Vengeance de Kriemhild* reste sans doute ce que Lang a réalisé de plus achevé dans son style d'alors (décors, éclairages, mouvement de foule, jeu des interprètes), *Métropolis* (1926) préfiguration de l'Allemagne hitlérienne, *Les Espions* (1928) où reviennent certains thèmes de Mabuse, dans un mouvement cinématographique extraordinaire et pré-hitchcockien (le film auquel on pense le plus en voyant *Les Espions* est *Correspondant 17)* et *La Femme sur la Lune* science fiction de 1929. Le génie de Fritz Lang est incontestable et ceux qui le nient dans sa période américaine devraient bien revenir sur leurs positions.

A partir de 1924, sous l'influence du Kammerspiel (style de théâtre intimiste) le cinéma allemand semblait avoir changé de ligne de conduite. En réalité, on peut constater que les mêmes principes de mise en scène ont été appliqués à des personnages et des sujets tirés de la réalité contemporaine, sans qu'il y ait eu pour autant réalisme descriptif. Nous n'avons pu voir la *Nuit de la Saint-Sylvestre*, chef-d'œuvre de cette école, mais les films de Pabst *L'Amour de Jeanne Ney* (1926), *Loulou* (1927) et *Trois pages d'un Journal* (1928) assurent la liaison par ce courant entre le caligarisme originel et le style qui sera celui du cinéma parlant. Les constructions érotiques, élaborées autour de la merveilleuse Louise Brooks, font l'objet du même travail en studio et de la même science des éclairages et du décor qui marquent toute l'école allemande et restent ses caractéristiques générales. Cependant les vampires et les forces occultes s'éloignent. Le caligarisme a donné tous ses fruits et l'Allemagne est en train de changer.

LE CINEMA PRE-HITLERIEN

On voit très bien avec *les Hommes le Dimanche*, film « néo-réaliste » que Robert Siodmak réalisa en 1928, sur un scénario de Billy Wilder, l'orientation qu'à la veille du parlant le cinéma allemand était destiné à prendre. L'avalanche des comédies ou opérettes engendrées par le parlant (*La Mélodie du Cœur, Le Chemin du Paradis, Le Congrès s'amuse*, etc...), ne doit pas faire confondre le style commercial U.F.A. avec le nouveau courant artistique. La nécessité de reconsidérer les principes de mise en scène cinématographique et l'influence de plus en plus évidente du climat social amenaient une évolution qui est restée inachevée.

Le Maudit (1931) et *Le Testament du Docteur Mabuse* (1933) prouvent à la fois ce que le grand Fritz Lang aurait continué d'apporter au cinéma allemand s'il n'avait pas été obligé d'émigrer et ce que les figures démoniaques du Vampire de Dusseldorf ou de Mabuse le fou représentent dans son propre univers par rapport aux conjonctures politiques de ces années-là. Il existe dans l'œuvre de Lang une parfaite continuité et pourtant ses films parlants ne sont plus faits comme ses films muets. De même pour Pabst, malgré ses inégalités d'inspiration. Son réalisme est pareillement explicité dans *La Tragédie de la Mine* (1931) sujet directement emprunté à une catastrophe minière et dans *L'Opéra de Quat' Sous* (1931) transposition poétique de la

dure pièce de Brecht, par l'actualité d'une Allemagne où l'on recommençait à parler de la guerre et où le nombre des chômeurs ne cessait de grandir. Les appels au pacifisme et à la fraternité comme la dénonciation ironique d'un monde où la police et les bandits s'unissent pour tondre les pauvres gens ont un sens que ne sauraient infirmer maintenant les positions personnelles de Pabst. Et si les éclairages et les photographies de *L'Opéra de Quat' sous* sont plus près du style du cinéma muet, que les noirs et blancs de *La Tragédie de la Mine*, c'est uniquement une question de sujet. Sternberg, venant des studios américains pour créer Marlène s'inspirait encore en 1929 d'un style de la métaphysique du décor et des objets tout en jetant les bases d'un univers érotique conçu en fonction de l'actrice qu'il avait découverte. Mais le cinéma pré-hitlérien, sans renier l'héritage des années précédentes, cherchait un renouvellement. L'opinion, selon laquelle la décadence de ce cinéma allemand commence avec le parlant, est fausse. La rétrospective de la cinémathèque me permet d'affirmer qu'au contraire il y eut jusqu'en 1933 un nouvel essor, que j'appellerai réaliste (comme il y a eu en France, de 1935 à 1939, une école réaliste) auquel appartiennent aussi bien — car le réalisme n'est pas seulement la descente dans la rue ou la peinture des appartements ouvriers — les films de Lang et de Pabst cités que le bouleversant et délicat *Jeunes Filles en Uniforme* de Léontine Sagan (1931). Essor qui trouve sa signification sociale la plus évidente dans *Kuhle Vampe (Ventres Glacés*, 1932) de Slatan Dudow. Ce film (dont le scénario est de Brecht) n'est malheureusement pas à la hauteur de sa réputation ; il se noie, après une excellente première partie, dans un socialisme édifiant qui fait vite se lever les troupeaux de moutons de l'ennui.

En tous cas, le cinéma, pré-hitlérien est bien défini par tous ces films et non par *La Chanson de la Vie* (1930) de Granowski, essai boursouflé de contrepoints visuels et sonores qui n'a plus guère d'intérêt ou par *L'Atlantic* de Dupont. Plus intéressante est l'adaptation, par l'émigré russe Fédor Ozep, des *Frères Karamazov* qui ne se rattache à rien sinon à une conception de la mise en scène théâtrale d'avant 1914 et qui, malgré le manque de moyens matériels, un côté bâclé et l'aspect fort peu slave des personnages arrive à rendre l'atmosphère de Dostoïewski (un peu à la manière dont Renoir traduisit Gorki à l'écran, avec *Les Bas Fonds)*.

Tout ceci représente la part anecdotique de la rétrospective où peut se situer *La Lumière Bleue*, tourné par Leni Riefenstahl en 1932 sur un scénario de Béla Balazs. Film de montage où une légende des Dolomites sert de prétexte à d'étonnantes photographies et à un numéro moins heureux de la future Egérie du III[e] Reich escaladant en vraie Walkyrie de music-hall des rochers entassés jusqu'au ciel.

Enfin, bien que *Liebelei* (1933) et *Mascarade* (1934) appartiennent à l'école viennoise et non au cinéma allemand proprement dit, il était particulièrement indiqué de les faire figurer à ce programme. Le film d'Ophuls gagne à être revu à l'époque de *Lola Montès*. C'est un petit chef-d'œuvre de finesse, de délicatesse et de sentimentalité cruelle. Le visage de Magda Schneider reprendra maintenant rang dans nos souvenirs auprès de toutes les héroïnes d'Ophuls dont elle est la première incarnation.

Quant au film de Willy Forst, il marque la perfection d'un genre qui ne fut jamais porté aussi loin. Il n'a manqué au tableau pour juger objectivement du chemin parcouru qu'*Opérette* ou *Sang Viennois* du même Willy Forst, réalisés à l'époque où la production viennoise était devenue une simple filiale de la triomphante U.F.A.

LES FILMS HITLERIENS

Hitler était déjà au pouvoir que des films comme *Anna et Elisabeth* (1933) de Frantz Wysbar ou *Abel et son Harmonica* de Waschneck (1934) tentaient de préserver encore un courant indépendant. Ils restent les témoins ; seul le premier, qui traite de l'amour mystique gagne à être revu. La sentimentalité fade d'*Abel* et sa poésie de la nature inspirée des photographes suédois donnent surtout envie de bailler.

On refuse d'habitude au cinéma hitlérien toute valeur artistique. Et il est bien vrai que ce cinéma, qui recevait ses directives du ministère de la Propagande, n'est pas un cinéma d'auteurs. Même Steinhoff, même Veit Harlan, n'ont pu, à travers les sujets divers qu'ils ont traités, élaborer un univers personnel. Le cinéma hitlérien n'a pas eu d'hommes ; il a eu des films. Beaucoup d'entre eux sont aujourd'hui seuls capables de faire comprendre et d'expliquer le phénomène nazi. Les historiens ont tort de rejeter dix ans de production et de juger le procès sans appel. *Du point de vue sociologique*, les films hitlériens ont une grande valeur. C'est pourquoi, on ne peut se contenter de tirer du néant *Le Triomphe de la Volonté* et les seules

Olympiades sous prétexte que Ruttmann apporta ses dons de monteur à la délirante Leni Riefensthal ou *L'Animal d'Acier* de Zielke qui raconte l'histoire de l'invention de la locomotive en se perdant avec un inégal bonheur dans des recherches formelles, et fut interdit par la censure en 1942.

Le Triomphe de la Volonté est certes le plus hallucinant document que le cinéma ait conservé sur la genèse d'une dictature. Leni Riefensthal, en filmant les cérémonies et discours du Congrès de Nuremberg de 1934, ne voulait que servir la propagande de son Führer. Or, les caméras ont enregistré, plus que les pompes colossales du nazisme, un moment de l'histoire du monde qui dépasse totalement les intentions de la mise en scène. Délire collectif, fascination exercée par le chef, masses caporalisées, organisées pour le travail, mais déjà pour la guerre (les futurs soldats manient les pelles comme des fusils). Les chômeurs de *Kuhle Vampe* ont trouvé la solution de leurs problèmes. Les femmes, les vieillards et les enfants qui acclament, qui tendent le bras, au milieu des drapeaux nazis, ne sont pas des figurants. On voit ici comment tout un peuple s'est jeté lui-même dans une folle aventure ; on voit, en face de lui, ses dirigeants déjà prêts à se déchaîner. Hitler et Gœbbels, ressuscités, sont tels que Pabst les a montrés dans *Le Dernier Acte*, à la fin de leur carrière.

Le Triomphe de la Volonté est donc un anti-film d'auteur.

Mais comment contester l'intérêt du *Jeune Hitlérien* de Steinhoff, destiné en 1933 à prouver que l'ordre était du côté des nazis et qui, avec le temps, apparaît comme un acte d'accusation. Le climat social du Berlin des chômeurs et des luttes politiques allait jusqu'à la violence est peint avec un réalisme très sobre. Et l'on y voit bien comment l'idéologie fasciste pouvait corrompre la jeunesse. Film hitlérien, qui se retourne lui aussi contre l'hitlérisme. Et l'on aurait pu constater la même chose avec le *Président Krüger* exaltant en 1940 la lutte du peuple boers opprimé et dénonçant les camps de concentration *anglais* d'Afrique du Sud.

Comment ne pas convenir que *Les Deux Rois* de Steinhoff racontant, en 1935, la jeunesse de Frédéric II et *Le Grand Roi* de Veit Harlan montrant, en 1942, les conquêtes du roi vieilli, films nationalistes puisant dans l'histoire de la Prusse des arguments en faveur de la grandeur de l'Allemagne contemporaine (comme certains films soviétiques cherchaient dans la Russie des tsars, en forçant un peu l'histoire au besoin, des ferments de patriotisme éternel) sont mieux que des œuvres officielles. On trouve, en particulier dans *Le Grand Roi*, des scènes de batailles d'une ampleur extraordinaire et ne serait la présence de la pleurnicharde Kristina Soderbaum chargée d'incarner à elle seule le peuple allemand, *Le Grand Roi* présenterait une unité de ton et de style que n'ont jamais eue les autres films de Veit Harlan.

Les films historiques de cette époque étaient tous chargés d'intentions actuelles. *Le Paracelse* de 1943 où l'on ne retrouve Pabst que dans la séquence de l'apparition de la mort avait pour but de démontrer que l'inventeur de la médecine moderne fut un allemand. Le *Bismarck*, de Wolfgang Liebeneiner (1942), est une œuvre politique que ne peuvent malheureusement apprécier les spectateurs ne comprenant pas l'allemand, mais qui mériterait d'être longuement analysée.

Pendant les dix ans de son règne sur la U.F.A., Gœbbels poursuivit deux buts : donner au cinéma allemand son Eisenstein, établir à Berlin un centre de production destiné à concurrencer Hollywood en Europe. En fait d'Eisenstein, il n'eut que Veit Harlan; ce qui marque l'échec du nazisme sur le plan de l'inspiration artistique. Par contre, il était presque arrivé à recréer, à l'usage de l'Allemagne et des pays conquis, les principaux genres et les mythes commerciaux du cinéma américain. Cet aspect n'a été évoqué à la cinémathèque que par *L'Empereur de Californie* de Luis Trenker, essai de western qui reprend habilement les lois du genre, tout en exaltant la mystique hitlérienne du bâtisseur d'Empire. Il aurait fallu également un échantillon de ces films de music-hall où triomphait la danseuse Marika Rokk ; *Cora Terry*, par exemple. Et le panorama du cinéma hitlérien n'est pas complet sans l'évocation de Zarah Froelich, Geza von Bolvary, Tourjansky et surtout Rolf Hansen, s'ingénièrent à bâtir un univers cinématographique semblable à celui des films parlants de Greta Garbo.

Il est bien évident qu'on ne pouvait tout montrer. *Le Maître de Poste* (1940) du sensible Ucicky représentait la qualité académique du film hitlérien, lorsqu'il n'était pas chargé de transmettre des mots d'ordre. Et la liaison avec l'après-guerre se fit sur le film de Kautner *Romance in Moll*, œuvre très bien faite, qui retrouve par le décor et la photographie, quelque chose de la grande tradition d'autrefois ; *Romance in Moll*, qu'on a dit inspiré d'un conte de Maupassant, représente, en 1943, dans l'atmosphère fin de siècle étouffante du drame individuel d'une petite bourgeoise, le désespoir d'une Allemagne pressentant sa débâcle et incapable d'échapper à son destin.

HELMUT KAUTNER ET WOLFGANG STAUDTE

Romance in Moll a fait la réputation d'Helmut Kautner, auteur en 1946 de *In Jenen Tagen*, que l'on considère comme le *Païsa* allemand. La production de l'Allemagne Occidentale, réorganisée lentement, est assez connue en France pour que la rétrospective de la cinémathèque ne s'y soit pas attardée. Du reste, le seul nom de Kautner la représente aujourd'hui.

Il était évidemment plus profitable de programmer un choix des films de l'Allemagne de l'Est, pratiquement inconnus en France.

Sous l'égide de la D.E.F.A., le cinéma de l'autre Allemagne s'était, dès 1946, intéressé à la réalité contemporaine. *Les Assassins sont parmi nous*, de Staudte, dans la confusion et le désarroi de la défaite, dessina la prise de conscience de la culpabilité. L'Ouest pensait aux mêmes choses à la même ép oque, mais sombra très vite dans les mythes de la fatalité; ce qui était une manière de gagner du temps jusqu'au moment propice au dédouanement historique. L'influence du nouveau régime a donné à l'Est des résultats différents ; et même si un film, comme *Quelque part à Berlin*, de Lamprecht, qui date de 1947, apparaît aujourd'hui bâti avec les ficelles d'un Delannoy, il marque une tentative sincère et courageuse d'approfondir les problèmes du retour des prisonniers, de l'enfance et de la reconstruction. Que l'adaptation, par Georges von Klaren, en 1949, du drame romantique de Büchner, *Vozzeck* reprenne le thème de la culpabilité, à travers une recomposition en cornues de l'univers expressionniste, ce n'est pas la marque d'un recul devant le réel — le film est efficace et sans concession — mais la volonté de mener de front la prise de conscience et la renaissance artistique. C'est le cinéma de l'Est qui a su le mieux retrouver les traditions du passé, en y ajoutant au besoin les acquits les plus valables de la période nazie. Le meilleur opérateur du cinéma hitlérien, Bruno Mondi, a travaillé pour la D.E.F.A. et le style des cadrages et des photographies de *Vozzeck* est presque identique à celui du *Grand Roi*. De même, les progrès réalisés dans la mise au point du procédé Agfacolor, utilisé dès 1943, pour des raisons de prestige, mais dont l'insuffisance, due surtout aux difficultés de la production de guerre, apparaissait flagrante dans l'insipide *Immensee* de Veit Harlan, sont-ils sensibles dans *Le Cœur Froid* de Paul Verhoven (1949) grâce au talent du même Bruno Mondi.

Dans le domaine de la couleur, toutefois, l'Allemagne de l'Est n'est pas encore arrivée à rejoindre le courant d'évolution mondiale. Le tout récent *M. Puntila et son valet*, réalisé à Vienne en 1954 par Cavalcanti (et qui fut l'objet d'une séance imprévue) ne prouve qu'une grande habileté dans les raccords de plans et l'utilisation volontairement réaliste de la couleur. Le film tiré d'une pièce de Brecht se contente de mettre en opposition les thèmes traditionnels de la décadence de la bourgeoisie et des vertus du prolétariat. Agfacolor, ou pas, le problème de la couleur au cinéma a été depuis longtemps résolu par Renoir, Visconti ou même Trnka avec ses films de marionnettes.

De Kurt Maetzig, il y a peu à dire. *Mariage dans l'Ombre* (1947) touche par la douloureuse évocation des conséquences du racisme. La discrétion de la mise en scène devient maladresse évidente dans *Le Conseil des Dieux* (1950) film abordant sommairement un vaste problème (le rôle des trusts industriels dans l'établissement du nazisme) pour sacrifier à la propagande antiaméricaine dictée par les circonstances (blocus de Berlin et guerre de Corée).

Le grand homme de l'Est et même le *seul grand metteur en scène allemand actuel*, nous savons en tout cas maintenant que c'est Wolfgang Staudte (et non Slatan Dudow désastreusement influencé par le didactisme du cinéma soviétique). Staudte est le seul à avoir intégralement réussi la synthèse entre le passé (style) et le présent (réalité et problèmes). C'est un cinéaste de son temps qui est en même temps un artiste. Dans *Rotation* (1949), les thèmes visuels symboliques : les barreaux et le mouvement rotatif se fondent harmonieusement avec la reconstitution réaliste de vingt ans d'histoire. Staudte semble avoir introduit, dans le nouveau cinéma allemand, un style qui serait plutôt *l'obscur-clair* que le *clair-obscur*. C'est en tout cas, un auteur, comme le confirme *Le Sujet* (1951) terrible satire de l'Allemagne wilhemlinienne, inspirée par le roman de Heinrich Mann. Suggestion visuelle, dialogue et musique soutenant l'image, sens de l'élément décoratif, mouvements de caméra jamais gratuits. Staudte excelle à peindre une atmosphère et un monde à travers des individus.

Cette rétrospective de la cinémathèque aura donc, en fin de compte, ouvert la voie à des études et des analyses que ce seul article ne peut épuiser. De Caligari à Kautner et Staudte, le cinéma allemand est apparu étroitement lié à l'histoire de l'Allemagne et à ses fluctuations sociales, économiques et politiques. Ce qui tendrait à prouver que le cinéma est, de tous les arts, le plus spécifique de notre temps.

Jacques SICLIER.

EDGAR G. ULMER

par Luc Moulet

PRÉSENTATION

C'est en vain que l'on chercherait dans les histoires du Cinéma des renseignements sur Edgar G. Ulmer; tout au plus est-il cité parmi les collaborateurs des *Hommes le Dimanche*. Son existence et son œuvre restent ignorées du plus grand nombre. Deux raisons à cela :

a) Les conditions exceptionnelles dans lesquelles Ulmer a pu réaliser ses films : Après la mort de son maître Murnau, il préféra faire œuvre d'art dans une quasi-clandestinité, plutôt que de sombrer dans le commerce comme ses compatriotes Curtis Bernhardt ou Wilhelm Dieterle.

Aussi ne trouve-t-on dans sa carrière que des productions indépendantes sans vedettes et sans argent; sur 25 films réalisés entre 1933 et 1954, un seul (*The Black Cat*) fut produit par une grande compagnie; cinq seulement furent distribués sous le fanion de la M.P.A.A.

Pour pouvoir tourner les films qui lui tenaient à cœur, et pour assurer sa subsistance, Ulmer dut accepter quelques besognes commerciales.

Ainsi s'explique l'existence de *The Singing Blacksmith, Isle of Forgotten Sins, Carnegie Hall, I Pirati di Capri, Babes in Bagdad* aux côtés d'œuvres comme *The Black Cat, Detour, The Strange Woman, Ruthless, The Naked Dawn,* dont les thèmes sont les mêmes (la grande solitude de l'homme sans Dieu ; la progression spirituelle qui mène de la cession au Péché au salut de l'âme, de la vacuité de l'existence au bonheur, etc...).

L'activité d'Ulmer a été ralentie par les nouvelles difficultés d'exploitation dont étaient alors victimes les producteurs indépendants.

En 1946, la disparition de la « Producers Releasing Corporation », qui distribuait ses mélos, et les échecs de sa propre compagnie, la « Mid Century » le contraignent à travailler sur des sujets sans intérêt.

C'est la providence qui lui a permis, en avril 1954, de réaliser *Le Bandit,* film assez peu commercial : à l'époque, les plus « malins » des producteurs indépendants, aguichés par le succès de *The Robe,* tournaient pour moins de 200.000 $ de petits films sans attrait aucun, qui, étant les premiers CinémaScope, rapportaient des millions (*Ring of Fear, New Faces*).

Ulmer trouva ainsi un producteur, Josef Shaftel, qui conçut le film en CinémaScope et le tourna finalement pour la projection en SuperScope, tel que nous ne le vîmes point.

b) La distribution à la sauvette des films d'Ulmer à Paris :

Sur les 25 films réalisés par Ulmer, 10 seulement sont sortis en France. *L'Ile des Péchés Oubliés, La Femme de Monte-Cristo, L'Impitoyable, Le Pirate de Capri, Les Mille et Une Filles de Bagdad* n'ont fait qu'une brève apparition sur nos écrans, en dehors des circuits courants : *Le Chat Noir, Le Démon de la Chair, Carnegie Hall,* bien que mieux distribués, furent considérés comme des films commerciaux sans intérêt ; seuls *Les Hommes le Dimanche* et, tout récemment, *Le Bandit* attirèrent quelque peu l'attention des critiques, qui, n'ayant point vu ses autres films, se refusèrent généralement à reconnaître en Ulmer un *auteur de films.*

Avaient-ils d'ailleurs remarqué le nom du réalisateur au générique ?

Il reste à souhaiter que son dernier film, un thriller, *Murder is my Beat,* quelque chose comme *Kiss me Deadly* au carré, puisse sortir ici. Mais quel Cinéma d'Essai ou autre salle réputée artistique, aurait le courage de programmer un film de série Z considéré par la critique américaine comme le plus mauvais de l'année ?

BIOFILMOGRAPHIE

Edgar-G. Ulmer est né à Vienne le 17 septembre 1900.

Etudes à l'Académie d'Arts et Sciences. Assistant-décorateur et acteur de théâtre. 1918: décorateur pour la firme cinématographique allemande « Decla-Bioscop ».

Puis assistant de Max Reinhardt, qui l'emmène en 1923 aux Etats-Unis; décorateur à l'Universal. 1924: retour en Allemagne; assistant-décorateur et assistant-réalisateur de Friedrich W. Murnau (*Der letzte Mann* 1924, *Faust* 1926).

Assistant-producteur de tous les films américains de Murnau (*Sunrise* 1927, *Four Devils* 1928, *Our Daily Bread* 1929, *Tabu* 1930). Vidor

Entre temps, en 1929, il avait fait un voyage en Allemagne, où il avait collaboré à la réalisation de *Menschen am Sonntag* de Robert Siodmak.

A son retour à Hollywood, décorateur à la M.G.M. Travaille ensuite au Grand Opéra de Philadelphie.

1929. — MENSCHEN AM SONNTAG (*Les Hommes le dimanche*).
Pr. réal. : Robert Siodmak.
Coréalisateur : Edgar-G. Ulmer.
Sc. : Billy Wilder.
Int. : Non professionnels.
Ph. : Eugène Schuftan.

1933. — DAMAGED LIVES (Weldon Pictures Corp.).
Sc. : Edgar-G. Ulmer, Don Davis.

1934. — THE BLACK CAT (LE CHAT NOIR)
Sc. : Peter Ruric, d'après la nouvelle d'Edgar Allan Poe, adaptée par Edgar G. Ulmer et Peter Ruric.
Int. : Boris Karloff, Bela Lugosi, David Manners, Jacqueline Wells.
Ph. : John Mescal.

1937. — GREEN FIELDS (Collective Film Producers — New Star Films) (parlant yiddish).
Coréalisateur : Jacob Ben-Ami .
Pr. : Edgar-G. Ulmer.
Sc. : George-G. Moscov, Peretz Hirshbein, d'après la pièce de Peretz Hirshbein « Greene Falder ».
Int. : Helen Beverley, Michael Goldstein, Isidor Cashier, Aron Ben-Ami.
Ph. : William Miller et Burgi Contner.

1938. — THE SINGING BLACKSMITH (New Star Films) (parlant yiddish).
In. : Moishe Oysher, Miriam Riselle, Florence Weiss.

1939. — MOON OVER HARLEM (Meteor Productions).
Sc. : Sheile Castle, d'après un sujet de Mathew Mathews.

1942. — PRISONER OF JAPAN (Atlantis - P.R.C.).
Réal. : A. Ripley.
Sujet : Edgar-G. Ulmer.

1942. — TOMORROW WE LIVE (Atlantis - P.R.C.).
Pr. : Seymour Nebenzal.
Sc. : Bart Litton.
Int. : Jean Parker, Ricardo Cortez, Emmet Lynn, William Marshall.
Ph. : Jack Greenhalgh.
Mus. : Léo Erdody.

1943. — MY SON THE HERO (Atlantis - P.R.C.).
Pr. : Peter-R. Van Duinen.
Sc. : Edgar-G. Ulmer, Doris Malloy.
Int. : Patsy Kelly, Roscoe Karns, Joan Blair, Carol Hugues.
Ph. : Jack Greenhalgh, Robert Cline.
Mus. : Léo Erdody.

1943. — CORREGIDOR (Atlantis - P.R.C.).
Réal. : William Nigh.
Sc. : Edgar-G. Ulmer, Doris Malloy.

1943. — GIRLS IN CHAINS (Atlantis - P.R.C.).
Pr. : Peter-R. Van Duinen.
Sc. : Albert Reich, d'après un sujet d'Edgar-G. Ulmer.
Int. : Arline Judge, Roger Clark, Robin Raymond, Barbara Pepper.
Ph. : Ira Morgan.
Mus. : Leo Erdody.

1943. — ISLE OF FORGOTTEN SINS (L'ILE DES PÉCHÉS OUBLIÉS) (Atlantis - P.R.C.).
Pr. : Peter-R. Van Duinen.
Sc. : Raymond-L. Schrock, d'après un sujet d'Edgar-G. Ulmer.
Int. : John Carradine, Gale Sondergaard, Sidney Toler, Frank Fenton.
Ph. : Ira Morgan.
Mus. : Leo Erdody.

1943. — DANGER ! WOMEN AT WORK (P.R.C.).
Réal. : Sam Newfield.
Sujet : Edgar-G. Ulmer, Gertrude Walker.

1943. — JIVE JUNCTION (P.R.C.).
Pr. : Léon Fromkess.
Sc. : Malvin Wald, Walter Doniger, d'après un sujet de Walter Doniger et d'Irving Wallace.
Int. : Dickie Moore, Tina Thayer, Gerra Young, Rosalie Dethes.
Ph. : Ira Morgan.
Mus. : Leo Erdody.

1944. — BLUEBEARD (P.R.C.).
Pr. : Léon Fromkess.
Sc. : Pierre Gendron, d'après un sujet d'Arnold Philips et Warner Furst.
In. : John Carradine, Jean Parker, Nils Asther, Ludwig Stossel.
Ph. : Jockey A. Feintel.
Mus. : Leo Erdody.

1945. — STRANGE ILLUSION (Autre titre : OUT OF THE NIGHT) (P.R.C.).
Pr. : Leon Fromkess.
Sc. : Adèle Commandini, d'après un sujet de Fritz Rotter.
Int. : James Lyon, Sally Eilers, Warren William, Regis Toomey.
Ph. : Philip Tanura.
Mus. : Leo Erdody.

1946. — CLUB HAVANA (P.R.C.).
Pr. : Leon Fromkess.
Sc. : Raymond-L. Schrock, d'après un sujet de Fred Jackson.
Int. : Tom Neal, Margaret Lindsay, Don Douglas, Isabelita.
Ph. : Benjamin-N. Kline.

1946. — DETOUR (P.R.C.).
Pr. : Leon Fromkess.
Sc. : Martin Goldsmith.
Int. : Tom Neal, Ann Savage, Claude Drake, Edmund McDonald.
Ph. : Benjamin-N. Kline.

1946. — THE WIFE OF MONTE-CRISTO (LA FEMME DE MONTE-CRISTO) (P.R.C.).
Pr. : Leon Fromkess.
Sc. : D. Cochran, F. Rosenwald, Edgar-G. Ulmer, d'après le roman d'Alexandre Dumas.
In. : John Loder, Leonora Aubert, Martin Kosleck.
Ph. : Adolph Kull.

1946. — HER SISTER'S SECRET (P.R.C.).
Pr. : H. Brash.
Sc. : Anne Green, d'après le roman de Gina Kaus « Dark Angel ».
Int. : Nancy Coleman, Margaret Lindsay, Philip Reid.
Ph. : Franz Planer.

1946. — THE STRANGE WOMAN (LE DÉMON DE LA CHAIR) (Mars Productions - U.A.).
Pr. : Hunt Stromberg, Jack Chertok et Eugène Shuftan.
Sc. : Herbert Meadow, d'après le roman de Ben Ames Williams.
Int. : Hedy Lamarr, George Sanders, Louis Hayward, Gene Lockhart, Hillary Brooke.
Ph. : Lucien Andriot.
Script-girl : Shirley Ulmer.

1947. — CARNEGIE HALL (CARNEGIE HALL) (Federal Films - U.A.).
Pr. : Morros, Le Baron.
Sc. : Karl Kamb, d'après un sujet de S. Owen.
Int. : Marsha Hunt, William Prince, Frank Mac Hugh, Martha O'Driscoll, Bruno Walter, Lili Pons, Léopold Stokovski, Arthur Rubinstein.
Ph. : William Miller.

1948. — RUTHLESS (L'IMPITOYABLE) (Producing Artists - Eagle Lion).
Pr. : Arthur Lyons.
Sc. : S.-K. Lauren et G. Kahn, d'après « Prelude to Night » de Dayton Stoddart.
Int. : Zacharie Scott, Louis Hayward, Diana Lynn, Sidney Greenstreet, Lucille Bremer, Martha Vickers, Raymond Burr.
Ph. : Bert Glennon.

1949. — I PIRATI DI CAPRI (LE PIRATE DE CAPRI) (I.C.S. - A.F.A. - Monter - V. Pahlen, Italie).
Sc. : G.A. Colonna, G. Moser, S. Alexander.
Int. : Louis Hayward, Binnie Barnes, Mariella Lotti, Alan Curtis, William Tubbs.
Ph. : Anchise Brizzi.
Mus. : Nino Rota.
(Version italienne dirigée par G.-M. Scotese).

1951. — ST BENNY THE DIP (Danziger Productions, Grande-Bretagne).
Pr. : Edward J. et Harry Lee Danziger.
Sc. : John Roeburt, d'après un sujet de Georges Auerbach.
Int. : Dick Haymes, Nina Foch, Freddie Bartholomew, Roland Young.
Ph. : Don Malkames.
Mus. : Robert Stringer.

1951. — THE MAN FROM PLANET X (World Films - U.A.).
Pr. et Sc. : Aubrey Wisberg et Jack Pollexfen.
Int. : Robert Clarke, Margaret Field, Raymond Bond, William Schalbert, Roy Engel.
Ph. : John-L. Russell.
Mus. : Charles Koff.

1952. — BABES IN BAGDAD (LES MILLE ET UNE FILLES DE BAGDAD) (Danziger Productions).
Pr. : Edward J. et Harry Lee Danziger.
Sc. : Felix Feist et Joe Anson.
Int. : Paulette Goddard, Gypsy Rose Lee, John Boles, Richard Ney, Carmen Sevilla.
Ph. : Jack Cox (Cinefotocolor).

1954. — THE NAKED DAWN (LE BANDIT). Josef Shaftel Productions - U.I.).
Sc. : Nina et Herman Schneider.
Int. : Arthur Kennedy, Betta St. John, Eugene Iglesias, Roy Engel, Charlita.
Ph. : Frederic Gately (Technicolor).
Mus. : Herschel Burke Gilbert.

1954. — MURDER IS MY BEAT. Autre titre : DYNAMITE ANCHORAGE (Aubrey Wisberg Productions - A.A.).
Sc. : Aubrey Wisberg, d'après un sujet d'Aubrey Wisberg et Martin Field.
Int. : Paul Langton, Barbara Payton, Robert Schyne, Selena Royle.
Ph. : Harold E. Wellman.

LE VOYAGE A PUNTA DEL ESTE

par André Bazin

(Suite de la page 27)

Tout le monde se retrouve au Country Club de Cantegril. Ici une description s'impose. Je me faisais une idée de Punta del Este à travers les voyageurs des précédents Festivals (rappelons que le n° 1 des Cahiers comportait précisément le compte rendu du premier Festival de Punta del Este par Henry Magnan) et notamment de notre Alexandre Astruc national qui en rapporta un teint basané, quelques kilos de plus et une époustouflante veste de cuir. Donc j'étais prévenu. Mais tout de même je ne pensais pas retrouver Arcachon, Ronce-les-Bains, un peu de Dinard et un peu de l'Estérel à l'autre bout du monde. Punta del Este ressemble en effet à tous ces lieux à la fois, à une échelle seulement un peu plus vaste car les plages qui s'étendent sans solution de continuité du Rio de la Plata au Brésil n'ont guère par l'ampleur, d'équivalent en Europe. Notre camp de base, si j'ose dire est et sera le Country Club. Ainsi nomme-t-on un vaste ensemble hôtelier appartenant à M. Litman et composé outre d'une sorte de casino des pins (avec piscine, tennis, bowling, etc...) de petits bungalows dispersés dans la nature et reliés téléphoniquement aux services habituels d'un hôtel. Nous sommes très décemment deux par bungalow (chacun comprenant au moins deux chambres, salle de bain, living-room et cuisine). Du même sexe naturellement. Je partage mon toit avec Paviot. Dans la glacière il y a des fruits, de la bière, du coca cola et des eaux minérales, mais pas de whisky. Mesure prudente en souvenir de ce Festival où deux de nos jeunes premiers tinrent table ouverte et firent couler le whisky à gogo. Mais nous inspirerons assez vite confiance pour boire à notre soif les boissons de notre choix.

23 h. — Ouverture du Festival, en présence de l'Ambassadeur de France. M. Lichtenberger fait un petit discours rappelant opportunément que la France doit à l'Uruguay trois de ses poètes et non des moindres : Lautréamont, Jules Laforgue et Jules Supervielle. C'est ma foi vrai ! Voilà qui n'est pas mal en fait de liens culturels pour une petite République sud-américaine de 2.000.000 d'habitants.

La délégation française est présentée individu par individu, ce que je devine qu'il est dit de moi, heureusement en espagnol, me fait rougir jusqu'à la racine des cheveux.

Projection de *La Sorcière* très favorablement accueillie et même un peu plus.

La nuit se termine par un souper au Country Club qui inaugure notre vie de noctambules.

11 MARS

Tard levés, nous commençons à reconnaître les lieux. De tous côtés autour du Country Club s'étend sur des centaines d'hectares à peu près le même paysage de sous bois, de pins soigneusement émondés et tapissé de gazon anglais, qu'avivent de place en place de petits jets d'eau à tourniquets; point de clôtures ni de haies pour séparer les domaines des cottages éparpillés à distances raisonnables, le style est un peu anglais ou un peu basque. Quelquefois heureusement, plus résolument moderne, rappelant que l'Uruguay et le voisin Brésil sont des pays d'architectes. Je suis impatient tout de même de connaître Punta del Este, distante de quelques kilomètres. M. Alberto Ugalde, secrétaire du Festival, dont la femme tient une charmante librairie française, va me faire faire le tour du pays.

Punta del Este est une petite ville balnéaire de construction relativement récente et dont le développement s'appuie précisément sur l'aménagement des lotissements d'alentour. On m'apprend que ce sont les Argentins qui ont fait surtout la fortune des lieux en dépit du peu d'aménité des relations politiques entre les deux pays. Mais après la révolution le pesos argentin a souffert et le milliardaire argentin s'est fait très rare l'an dernier mettant en péril l'économie des plages uruguayennes en général et de Punta del Este en particulier. Cette année il est revenu ou plutôt sa famille fuyant l'épidémie de poliomyélite qui sévit à Buenos-Ayres. Enfin la peur du virus n'est pas seule en cause et de toutes façons les Argentons revenaient mais les Uruguayens disent qu'ils sont comme les Wolfswagen dont la publicité proclame justement : « Marche beaucoup et dépense peu ». Cela dit, force m'est d'avouer que les charmes exotiques de Punta del Este sont limités, la ville tient de Palavas-les-Flots, de Royan reconstruit et pour le port, de Cannes ou de Golfe Juan. Ce petit port est le seul élément pittoresque et beau.

Mais il y a les plages qui s'étendent à l'infini de part et d'autre de la petite presqu'île rocheuse et ces plages admirables d'une inépuisable variété sont évidemment la justification de l'attrait touristique de la région.

En dépit de leur agrément dont nous aurons tout le loisir de profiter, il est certain qu'il est un peu décevant de faire 12.000 kms pour prendre des bains de soleil. Je ne le dis pas pour faire de la peine

à nos hôtes dont l'hospitabilité tant du point de vue matériel que du point de vue humain reste un inoubliable souvenir mais parce qu'il est dommage pour l'Uruguay et pour la France que nous rapportions à Paris une image aussi limitée d'un pays moins pittoresque sans doute que le Brésil et le Chili mais qui a d'autres raisons d'être que de fournir des vacances balnéaires à l'Amérique du Sud. Je me suis rapidement aperçu que le peu d'empressement mis par nos hôtes à nous faire connaître autre chose que les environs immédiats du Country Club tenait surtout à deux complexes. D'abord la fierté légitime mais un peu naïve du caractère quasi européen de l'aménagement de ce petit territoire. Nous accueillir dans ce confort à la fois anglais et méridional était de leur point de vue le comble de la courtoisie. Mais j'ai cru discerner aussi une pudeur et presque une honte à l'égard du peu d'exotisme de l'Uruguay. Préjugeant que le voyageur européen est curieux de paysages et de mœurs typiques, tels que peuvent justement lui en offrir les pays voisins, les Uruguayens laissent volontiers ignorer les richesses originales qui, pour être moins voyantes et spectaculaires que celles du Brésil, ne manquent pourtant pas de charme et de signification.

23 h. — Projection du *Rififi*. Un triomphe pour le film d'abord naturellement et pour Jean Servais par contre-coup. Décidément après le succès de *La Sorcière* cette « Semaine » prend un bon départ. Quant à moi j'ai pu constater qu'avec le recul du temps et en l'occurrence de l'espace, le film de Dassin n'était pas aussi bon que je l'avais cru car il était meilleur encore. A l'exclusion du premier quart d'heure d'exposition un peu laborieux c'est une œuvre admirable où la maîtrise du métier s'allie avec une liberté rare à la sensibilité.

15 MARS

Ces charmes typiques mais discrets que je regrettais d'ignorer encore, je les découvre modestement cachés comme la violette à Maldonado vieille ville datant de la colonisation et proche de Punta del Este (en somme Punta del Este est la plage de Maldonado). Plus précisément chez M. Mazzoni qui habite une très charmante maison de style espagnol dont il a fait une sorte de musée privé rassemblant avec amour les objets les plus divers portant témoignage de l'histoire de l'Uruguay depuis le XVIIe siècle. Dans ces quelques pièces et dans ce jardin qui embaume le jasmin j'en ai appris dix fois plus par les yeux et aussi par le cœur sur ce pays que je n'en pourrai évidemment découvrir dans ma captivité dorée. Cette découverte partagée avec deux complices nous la devons à Raquel. Raquel est la nièce du Président du Festival. Elle a 17 ou 18 ans, une Pontiac noire et son permis de conduire depuis huit jours. Ce dernier détail nous est révélé lors d'une marche arrière. Mais comment en vouloir à un si charmant chauffeur et toujours à notre service. Du reste soyons juste et anticipons ; les progrès de Raquel seront rapides. Et c'est elle-même qui nous conduira sans encombre à l'aérodrome dans huit jours.

Soirée catastrophique avec *Le Crâneur*. Ce film a été introduit en bouche trou à la suite de tractations entre les distributeurs locaux. Ainsi l'absence de *Lola Montès* et des *Mauvaises Rencontres* n'aura pas seulement été regrettable en elle-même, elle aura encore laissé la place à des navets déshonorants. A la sortie, chacun console cette pauvre Dora Doll qui n'avait pas mérité cela.

Nous allons essayer d'oublier dans une boîte de Punta del Este à laquelle nous aurons d'autres occasions de rendre visite: l'orchestre et tous les numéros (notamment un trio de guitaristes fantaisistes) sont excellents. Ambiance remarquable dont les amateurs de tangos et de samba profiteront jusqu'aux heures matinales.

13 MARS

Soirée Paviot. Emaillée d'incidents techniques fâcheux. C'est le moment de faire savoir aux lecteurs que les séances ont lieu dans une salle de cinéma aussi agreste que nos bungalows construite à côté du Country Club, salle charmante, ultra moderne et fort bien conçue. Mais comme cela se pratique aussi à Venise la projection est dédoublée. Le public de Punta del Este peut en effet voir le même programme avec un décalage convenable dans un cinéma de la ville. Je ne sais trop ce qui s'est passé cette fois-ci, le décalage avait-il été mal calculé? Le taxi effectuant la navette sur la dizaine de kilomètres séparant les deux cinémas est-il tombé en panne? Il fallut en tout cas rallumer la salle presque à chaque fin de bobine au grand désespoir de l'auteur qui voyait s'effondrer ses effets dramatiques et ses suspenses. *Jardin public* et *Pantomimes* n'en souffrirent pas trop, mais *Chicago Digest* et *Torticola contre Fankensberg* y laissèrent des plumes d'autant plus que sans sous-titres, les films exigeaient déjà un surcroît d'attention des spectateurs. C'est une soirée dont Paviot se souviendra.

14 MARS

Asado chez M. Clevers. M. Clevers est un Belge qui parle avec l'accent de paname en en remettant même un peu. Il s'est fait construire un bungalow dont l'orgueil est un jardin plus ou moins japonais et subtropical. L'étonnant n'est pas de trouver un Belge installé en ces lieux, l'impor-l'export internationalise l'Uruguay, mais qu'il soit auteur de la *Belle Rombière* (ou du moins co-auteur avec Hannoteau). L'Uuruguay a donné des poètes à la France, la Belgique lui a rendu des auteurs dramatiques. Précisons qu'un « asado » est un repas en plein air à base

de moutons rôtis entiers, écartelés sur des grils devant un feu de braises. Je découvre que le principe de cette cuisson étant l'absence de flammes, nous dégustons du rôti à l'infra rouge. Sur ce point du moins l'avant-garde des arts ménagers retrouve une technique éprouvée de la cuisine primitve.

A 18 heures, on m'a réservé la première conférence de presse. Auditoire de journalistes attentifs et sympathiques à qui je m'efforce d'expliquer que le Cinéma français est très loin de l'image quasi pornographique répandue par la publicité faite sur les films français à l'étranger confirmée malheureusement par une exportation souvent fort peu représentative de notre production. Tout au contraire, s'il fallait faire un reproche au cinéma français d'après guerre, ce ne serait pas de spéculer sur l'érotisme et la sexualité, mais bien plutôt d'être trop intellectuel et littéraire.

Soirée: *Les Evadés* accueillis avec une attention déférente sans plus.

15 MARS

Passons sur les plaisirs habituels de la journée.

Soirée : *Les Héros sont fatigués*. Accueil poli.

16 MARS

Enfin une excursion qui va nous montrer quelque chose de nouveau. Il existe au large de Punta del Este à une demi-heure de bateau, une petite île rocheuse dont la particularité est de servir de refuge traditionnel à des centaines de milliers de phoques ou plus précisément, des lions de mer (qu'on appelle ici des loups); Walt Disney aurait pu y tourner son film. A la saison des amours il y a 500.000 phoques sur ces quelques kilomètres de rocher; il n'y en a pour le moment que 300.000. Nous n'abordons malheureusement pas mais nous longeons la côte d'assez près. Tout autour de notre vedette, la mer grouille de phoques sautant et cabriolant. Après quoi, nous allons pique-niquer dans une autre île qui rappelle tout à fait, en plus solitaire, l'excursion à Sainte-Marguerite.

Nous rentrons heureusement à temps pour me permettre de revoir *La Partie de campagne* et *La Règle du jeu* à la rétrospective de l'après-midi. Je nai pas encore dit, en effet, que la Cinémathèque uruguayenne (ou ce qui en tient lieu) avait organisé en marge de la « Semaine » une rétrospective du cinéma français dont voici la composition : *Prix de beauté, Sous les toits de Paris, La Kermesse héroïque, Un Carnet de bal, La Grande illusion, L'Éternel retour* et *les Dames du Bois de Boulogne*. Ces projections qui avaient lieu l'après-midi à Punta del Este même, étaient publiques et gratuites. La copie de *La Règle du jeu* n'est malheureusement pas plus complète que la plupart de celles qu'on voit en France, mais enfin, il y a pire. Quant à la *Partie de campagne* il y manque les frères Prévert en séminaristes, mais la réplique de la grand-mère est maintenue.

Soirée: *Papa, Maman, la bonne et moi.*

17 MARS

Réception avec « asado » chez la princesse d'Arenberg qui habite une magnifique villa à l'espagnole.

Soirée: *Les Diaboliques*. Ce film n'a pas fait si bonne impression que je m'y attendais. La subtilité policière du scénario et la rouerie de la mise en scène ont un peu irrité les spectateurs. On lui oppose la chaleur et la sincérité du *Rififi*.

18 MARS

Cette « semaine » touche à sa fin. Je pense que tout le monde en est un peu triste. Nous étions bien habitués à notre nouvelle vie et à ses charmes. L'épiderme bruni de chacun témoigne que ces plaisirs furent surtout balnéaires. Nous avons bénéficié d'un temps idéal. J'ai parlé des grandes chaleurs de notre arrivée. Ce climat tropical ne dura que trois jours, après quoi, l'air redevint léger avec même des nuits un peu fraîches. Il n'est pas jusqu'à notre Président qui ne ramène à la Cour des Comptes un teint basané de vieux boucanier.

Soirée: C'est naturellement aux *Grandes Manœuvres* que revient l'honneur de clore cette semaine de Cinéma français.

Le moment est venu de formuler quelques généralités qui n'ont pas encore trouvé place dans ce compte rendu chronologique.

D'abord et considérée dans son ensemble, cette semaine du Cinéma français à Punta del Este a été un succès.

Quant à l'ambiance dans laquelle elle s'est déroulée et qui, très sympathique pour nous, ne m'a pas semblé non plus antipathique pour les journalistes uruguayens et argentins qui l'ont suivie. Chaque matin la presse quotidienne consacrait une page entière de textes et de photos à la manifestation. J'ai déjà fait allusion, au début, au niveau intellectuel du public uruguayen. La critique ne mérite pas moins d'éloges. Ses comptes rendus substantiels témoignent d'une culture et d'un jugement dont pourraient s'inspirer bien des journaux français. Nos conférences de presse faisaient l'objet de résumés commentés d'une fidélité exemplaire. J'ai, quant à moi, à rendre un hommage particulier à notre consœur Giselda Zani qui servit d'interprète lors de ma propre conférence.

Mais la qualité même de cette critique a fait qu'elle ne s'est évidemment pas laissé impressionner. La sélection était bonne : elle aurait pu être meilleure encore et c'est à peu

près ce qu'a traduit la réaction de la critique. Même discutables ses jugements n'ont jamais été immotivés et elle a très bien su faire les hiérarchies; elle ne s'est vraiment enthousiasmée que sur le *Rififi*, parce que il était effectivement le meilleur des films présentés, sur tous les autres et à quelques nuances près, les réserves étaient proportionnées et judicieuses. J'en conclus que mes critiques *a priori* étaient plus justifiées encore que je ne le pensais et je regrette doublement après coup, l'absence des *Mauvaises Rencontres* et de *Lola Montès*.

La leçon à tirer c'est qu'il ne faut jamais sous-estimer le public étranger et que la meilleure propagande se fait par les meilleurs films. Dans ce cas particulier, la maturité du public uruguayen commandait plus d'exigences encore. Il était en droit d'attendre la sélection la plus intelligente possible. Il était absurde de se limiter aux films déjà vendus sur le marché de l'Amérique du Sud et qui allaient passer plus ou moins rapidement à Montevideo et Buenos Aires. Cette conception restreint la portée de telles manifestations qui deviennent une affaire pour les distributeurs locaux au lieu de faire la propagande du Cinéma français en général. C'est un point de vue mesquin et qui se retourne à plus ou moins longue échéance contre l'intérêt commun.

19 MARS

Retour à Montevideo. Notre petit groupe va se disperser. Nous sommes tristes: Jean Servais et M. Lichtenberger doivent rentrer immédiatement en France. Quant à moi, qui ai l'intention de m'arrêter à Sao Paulo et à Rio de Janeiro, j'entraîne dans mon sillage Françoise Fabian et André Michel. Nicolas Mouneu ramène avec lui à Buenos Aires le reste de la délégation qui ne rentrera qu'à la fin de la semaine.

Ma soirée du 19 mars sera bien employée: je présenterai *Casque d'Or* et *La Partie de Campagne* au Ciné Club Universitaire. Le débat se terminera à deux heures du matin. Montevideo ne comprend pas moins de deux cinés clubs et plusieurs autres étendent leur activité sur tout le pays. Détail de petite importance, mais inattendu: les projecteurs tout neufs de la salle du Ciné Club Universitaire sont d'origine soviétique. Ce sont des projecteurs 35 mm à lampe et portables.

20 MARS

Sao Paulo où je retrouve mes amis Almeida Salès (critique du principal quotidien pauliste) et Salès Gomès, directeur de la Cinémathèque du Brésil et dont on a pu lire dans les CAHIERS un extrait de sa remarquable étude sur Jean Vigo (n° 50). Salès Gomès est désolé de voir l'avenir de sa Cinémathèque compromis par des réductions de crédit. Presque tout ce qui touche à l'art au Brésil est affaire de mécénat et les mécènes s'intéressent davantage à la peinture qu'au cinéma.

21-22-23-24 MARS

Rio de Janeiro. Il y aurait trop à dire sur Rio pour que je me risque même à donner une impression. Je me limiterai strictement au cinéma. Je dirai d'abord que j'ai recueilli de tous côtés des plaintes quant à la distribution des films français au Brésil. Alors qu'il m'a semblé que l'idée que l'Uruguay pouvait se faire du Cinéma français n'était pas trop défigurée, les Brésiliens paraissent recevoir n'importe quoi et encore avec un retard épouvantable. Précisément quand nous arrivions, venait de se terminer une semaine de Cinéma français organisée dans le même temps que l'inauguration de la Maison de France à Rio. Voici quel en était le programme : *Thérèse Raquin*, *Le Défroqué*, *Les Amants du Tage*, *L'Affaire Maurizius*, *Les Diaboliques*, *Le Grand jeu* et *La Reine Margot*. Comme on voit, à boire et à manger! Voici également les titres des films français programmés dans les salles de ces derniers mois : *Le Port du Désir*, *Le Boulanger de Vallorbe* et *Le Mouton à cinq pattes* (gros succès de Fernandel au Brésil), *La Rage au Corps*, *Orage*, *Les Impures*, *Si Versailles m'était conté* et *Le Salaire de la Peur* mais amputé de près d'une heure. Quand on sait le prestige dont jouit encore la culture française au Brésil, on aimerait qu'à défaut du grand public, à tout le moins l'élite des grandes villes puisse se faire une idée un peu plus complète et un peu plus avantageuse de notre production.

D'autre part on m'avait signalé à Paris l'existence d'un film *Rio 40°* dont je savais seulement qu'il était le « premier film néoréaliste brésilien » et qu'il avait pour un temps du moins été interdit par la censure ! En fait cette interdiction a été rapportée et le film a déjà obtenu un succès commercial au Brésil. L'exportation même devrait en être devenue maintenant possible. Je souhaite qu'on puisse voir *Rio 40°* au Festival de Venise. C'est une œuvre de jeune. Son auteur, Nelson Pereira dos Santos, est un garçon de 27 ans, maigre, à la fois chaleureux et réservé et en tout cas bien sympathique. *Rio 40°* est dans son esprit le premier volet d'un tryptique sur la réalité populaire de Rio et dont les deux autres s'appellent *Rio zone sud* et *Rio zone nord*. Le film est construit de manière unanimiste, imbriquant plusieurs histoires particulières et significatives. Il a été tourné avec de très petits moyens proches de l'amateurisme. Il s'en ressent évidemment et il souffre parfois, outre de maladresses techniques, d'une naïveté un peu trop didactique dans son développement. Mais tel quel et compte tenu des conditions de travail d'un cinéaste brésilien, c'est un film attachant et qui mérite d'être vu en Europe.

Voilà, c'est fini. Notre sympathique trio auquel est venu se joindre, quatrième mousquetaire, Raymond Borderie, va jeter un dernier regard nostalgique sur la Baie de Rio par le hublot de l'avion. 24 h. plus tard c'est Orly et le printemps français. Bientôt le Festival de Cannes!

André BAZIN.

FILMS SORTIS A PARIS
DU 29 FÉVRIER AU 28 MARS 1956

6 FILMS FRANÇAIS

Le Couteau sous la gorge, film en Cinépanoramic et Eastmancolor de Jacques Séverac, avec Jean Servais, Madeleine Robinson, Jean Chevrier. — Film policier. Une bonne interprétation ne sauve pas un scénario sans originalité.

Les Duraton, film d'André Berthomieu, avec Jane Sourza, Ded Rysel, Roland Alexandre, Jean Carmet. — Dans la bonne tradition du « sérial » chansonnier. Art du film totalement absent.

Les Indiscrètes, film de Raoul André, avec Louise Carletti, Dany Carrel, Nicole Berger, Frank Villard. — Histoire compliquée de billets de banque que trois jeunes filles veulent faire parvenir à leur médecin de propriétaire. Nicole Berger excellente mérite beaucoup mieux que cette molle comédie.

Mon Curé champion du régiment, film d'Emile Couzinet, avec Duvallès, Jean Carmet, Anne-Marie Mersen, Charles Deschamps. — De quoi rendre anticléricaux les pères de l'église. Le héros de l'histoire, l'abbé Sourire (*sic*) est le roi du knock-out. Sa place est comme aumonier dans l'Aurès.

Le Secret de Sœur Angèle, film de Léo Joannon, avec Sophie Desmarets, Raf Vallone. — Sœur Angèle, en civil, aux prises avec l'homme, en l'occurrence un assassin... peu coupable. Le sujet n'est pas indifférent mais son traitement assez invraisemblable. Sophie Desmarets est très bonne, Raf Vallone n'est pas mauvais, ce n'est pas leur faute si on ne croit pas à leur insolite tête à tête (Coproduction Franco-Italienne).

Treize à table, film d'André Hunebelle, avec Micheline Presle, Fernand Gravey, Germaine Montero, Misha Auer. — *Une soirée de réveillon fort compliquée*. Triste de voir d'aussi bons comédiens dans cette insipide galère.

11 FILMS AMERICAINS

Blood Alley (L'Allée sanglante), film en CinémaScope et WarnerColor de William A. Wellman, avec Lauren Bacall, John Wayne, Mike Mazurki. — L'exode d'un village devant l'armée de la Chine populaire... qui est devenue, pour la projection en France, l'armée japonaise. Une bonne demi-heure par ailleurs a été coupée dans le film. Comment juger ?

African Adventure (Aventure africaine), film en Pathécolor de Robert C. Ruark. — Documentaire sur une expédition de chasse.

Naked Dawn (Le Bandit), film en Technicolor de Edgar G. Ulmer, avec Arthur Kennedy, Betta St John, Eugène Iglesias. — Voir critique dans ce numéro page 41.

The Human Jungle (Dans les Bas-Fonds de Chicago), film de Joe Newman, avec Gary Merrill, Jan Sterling, Paula Raymond. — Enquête sur l'assassinat d'une danseuse de strip-tease. Assez divertissant.

Men of the Fighting Lady (Escadrille Panthère), film en Technicolor de Andrew Marton, avec Van Johson, Walter Pidgeon, Louis Calhern, Dewey Martin. — L'équipage d'un porte-avion américain dans la guerre de Corée. Objectif. Bien fait.

The Desperate Hours (La Maison des Otages), film en VistaVision de William Wyler, avec Humphrey Bogart, Fredric March, Dewey Martin, Mary Astor. — Pendant deux jours une paisible famille est terrorisée par trois bagnards évadés. Les amateurs de « suspense » seront servis.

The Trouble with Harry (Mais... qui a tué Harry?), film en VistaVision et Technicolor d'Alfred Hitchcock, avec Shirley Mac Laine, Edmund Gwenn, John Forsythe. — Voir critiques dans ce numéro page 36.

Not as a Stranger (Pour que vivent les hommes), film de Stanley Kramer, avec Olivia de Havilland, Gloria Grahame, Robert Mitchum, Frank Sinatra, Broderick Crawford. — Réquisitoire assez violent contre certains milieux de la médecine américaine. Œuvre un peu longue mais solide, audacieuse, bien jouée.

The Seven Year Itch (*Sept Ans de réflexion*), film en CinémaScope et DeLuxe de Billy Wilder, avec Marilyn Monroe, Tom Ewell, Evelyn Keyes, Robert Strauss. — Voir critique dans le numéro 57, page 45.

Illegal (*Le Témoin à abattre*), film de Lewis Allen, avec Edward G. Robinson, Nina Foch, Hugh Marlowe, Albert Deker. — Un avocat marron retrouve le droit chemin. Assez médiocre.

A Bullet is waiting (*Une Balle vous attend*), film en Technicolor de John Farrow, avec Jean Simmons, Rory Calhoun, Stephen McNally. — Un fugitif recueilli par une gentille fille. Bon film. Jean Simmons est parfaite.

3 FIMS ITALIENS

La Plu Bella Donna del Mondo (*La Belle des Belles*), film en Technicolor de Robert Z. Leonard, avec Gina Lollobrigida, Vittorio Gassmann, Anne Vernon. — La carrière mouvementée de la chanteuse Lina Cavalieri. Oui Gina est la belle des belles, mais le film est bien mauvais (Coproduction italo-française).

Il Bidone, film de Federico Fellini, avec Giulietta Masina, Broderick Crawford, Richard Basehart — (Coproduction italo-française). Voir critique dans ce numéro, page 34.

Pane, Amore e... (*Pain, Amour, Ainsi soit-il...*), film en CinémaScope et Eastmancolor de Dino Risi, avec Sophia Loren, Vittorio de Sica, Lea Padovani. — Espérons que c'est le dernier. Sophia ne vaut pas Gina. Ne peut amuser (un peu) que ceux qui n'ont pas vu les autres.

2 FILMS ANGLAIS

Abdullah the Great (*Abdulla le Grand*), film en Technicolor de Gregory Ratoff, avec Gregory Ratoff, Kay Kendall, Sydney Chaplin. — Amusante parodie de l'histoire de la fin du règne de Farouk. Ratoff, auteur-acteur-réalisateur, est extrêmement savoureux.

The Dam Busters (*Les Briseurs de barrages*), film de Michael Anderson, avec Michael Redgrave, Richard Todd, Ursula Jeans. — Comment les Anglais mirent au point et exécutèrent un nouveau système pour bombarder les barrages allemands. Très intéressant.

1 FILM AUSTRO-AMERICAIN

Under the Caribbean (*L'Aventure est au fond de la mer*), film en Technicolor de Hans Hass, avec Hans Hass, Lotte Hass, George Sheer, Jimmy Hodges. — Les merveilles des mondes sous-marins.

1 FILM ALLEMAND

Die Ratten (*Les Rats*), film de Robert Siodmak, avec Maria Schell, Curd Jürgens, Heidemarie Hatheyer. — Voir critique dans ce numéro page 49.

1 FILM JAPONAIS

The Saga of Anatahan (*Fièvre sur Anatahan*), film de Josef von Sternberg, avec Akemi Negishi, Tadashi Suganuma. — Voir critiques dans ce numéro page 45.

1 FILM MEXICAIN

Cuando levanta la Niebla (*Désir interdit*), film d'Emilio Fernandez, avec Arturo de Cordova, Maria Elena Marquès, Tito Junco. — Un homme se substitue a celui qu'il a tué... mais il tombe amoureux de sa sœur. Mélodrame très... mexicain.

1 FILM RUSSE

Zaporojets za Dounaem (*Le Zaporogue au-delà du Danube*), film en Sovcolor de V. Lapoknych, avec I. Patorjinsky, M. Litvinenko-Volguemout. — Une histoire de cosaque. Pittoresque. Très belles couleurs.

CAHIERS DU CINÉMA

Revue mensuelle du cinéma

Rédacteurs en Chefs : A. BAZIN, J. DONIOL-VALCROZE et LO DUCA

Directeur-gérant : L. KEIGEL

25, Boulevard Bonne-Nouvelle - PARIS (2e)
R.C. Seine 326.525 B

Prix du numéro : **250 Frs** (Etranger : **300 Frs**)

Abonnement 6 numéros :		Abonnement 12 numéros :	
France, Union Française ..	1.375 Frs	France, Union Française ..	2.750 Frs
Etranger	1.800 Frs	Etranger	3.600 Frs

Tarifs spéciaux pour étudiants et ciné-clubs

Adresser lettres, chèque ou mandat aux **CAHIERS DU CINEMA**, 146, Champs-Elysées, **PARIS-8e** (ELY 05-38).
Chèques postaux : 7890-76 PARIS

Les articles n'engagent que leurs auteurs.
Les manuscrits ne sont pas rendus.

Le Directeur-Gérant : L. KEIGEL.

Imprimerie CENTRALE DU CROISSANT, Paris — Dépôt légal : 2e trimestre 1956.